MIHAIL DRAGOMIRESCU

SCRIERI CRITICE ȘI ESTETICE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL DRAGOMIRESCU

SCRIERI CRITICE ȘI ESTETICE

Ediție îngrijită, cu note și comentarii
de Z. ORNEA și GH. STROIA
Studiu introductiv
și tablou cronologic
de Z. ORNEA

1969
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

Destinul lui Mihail Dragomirescu în istoria criticii şi a esteticii româneşti a fost, cu siguranţă, dintre cele mai nefericite. Pompiliu Constantinescu observa în 1925 că „în mintea contemporanilor, ecoul personalităţii d-lui Dragomirescu se zbate între hulă şi admiraţie“ [1]. Adevărul e că şi în epocă admiraţia pentru opera şi personalitatea lui Mihail Dragomirescu era limitată la un cerc destul de restrîns, timpul asigurînd hulei şi blamului, pe nedrept, poziţii precumpănitoare. Treptat valorile, atîtea cîte sînt, au fost aproape complet uitate, numele criticului fiind cu ostentaţie învăluit cu un stăruitor nimb de ironie minimalizatoare, din care ridicolul muşca incisiv. Calificativul „dogmatic“ a devenit unanim, atribuit fiind deopotrivă de partizanii autonomiei esteticului ca şi de potrivnici, încercîndu-se legitimarea opiniei după care această trăsătură ar epuiza tot ceea ce a realizat criticul într-o activitate creatoare de aproape cinci decenii.

Nedreptatea e prea flagrantă. Spiritul dogmatic, deşi prefigurat încă în primele lucrări, nu a guvernat decît scrisul lui Dragomirescu de după primul război mondial cînd şi-a elaborat *Ştiinţa literaturii*, care, dincolo de aplecările excesive spre schemă şi estetică integrală, prezintă calităţi incontestabile, recunoscute de esteticieni cu prestigiu. Şi, oricum, acel atît de des invocat spirit dogmatic nu poate anula valorile reale ale unei activităţi pasionate, sincer animată de dorinţa de a contribui la progresul literelor româneşti. Într-o perioadă (1895—1910) mult frămîntată de tendinţe centrifuge, dominată de polemici încinse între noile orientări estetico-literare (poporanism, sămănătorism, simbolism), Mihail Dragomirescu a apărat cu talent legitimitatea esteticului, realmente ameninţat de imixtiunea unor factori alogeni. A minimaliza rolul lui Dragomirescu în ceea ce am numi momentul literar 1900—1910, cînd scrisul său, împreună cu

[1] *Mişcarea literară*, II, nr. 29, 30 mai 1925, p. 1.

cel al lui N. Iorga G. Ibrăileanu, Ov. Densusianu, E. Lovinescu, H. Sanielevici, s-a impus în literatura noastră, înseamnă de fapt a eluda una din orientările estetice importante ale vremii, lipsind tabloul de ansamblu de o coordonată, fără de care întregul suferă stînjenitor.

Opera lui Mihail Dragomirescu, acoperită prea multe decenii de uitare şi nedreaptă depreciere, reclamă un atent examen la obiect, liberat de chingile oricărei prejudecăţi, reaşezîndu-se adevărul în drepturile ce i se cuvin.

★

Controversată, hulită sau privită cu condescendenţă, opera lui Dragomirescu a fost rareori receptată cu înţelegere. Excepţie fericită (şi, desigur, nu întîmplătoare) a făcut Tudor Vianu, care, cu mijloacele eruditului în cîmpul esteticii, a jalonat în lecţia de deschidere la cursul de estetică şi critică literară (ianuarie 1939) unele dintre coordonatele adevăratei înţelegeri a strădaniilor creatoare ale lui Dragomirescu.[1] Profesorul Vianu a stăruit cu dreptate asupra ideii după care lucrările autorului *Ştiinţei literaturii* trebuiesc studiate numai în funcţie de fizionomia esteticii de la sfîrşitul veacului trecut, ele constituindu-se ca reacţii manifeste împotriva unor tendinţe dominante în epocă. Ne grăbim să adăugăm că în egală măsură, dacă nu în primul rînd, trebuie avute în vedere în această delicată operaţie de evaluare încleştatele înfruntări estetice din lumea literară românească, ecouri nu lipsite de originalitate ale disputelor europene.

Agitat de seisme care vor lăsa urme adînci, tabloul esteticii europene prezenta la sfîrşitul veacului al XIX-lea modificări de structură. Încrederea tonică în omnipotenţa ştiinţei, pozitivismul în filozofie îşi găsiseră expresie, după 1865, în estetica rigidă a lui H. Taine continuată, cu împlinite eforturi spre nuanţare, de autorităţi incontestabile în epocă ca Brandes sau Brunetière. S-a inaugurat astfel direcţia unei estetici socotită ştiinţifică pentru că, folosind creator principiile programatice ale unor mai vechi curente în estetică, aşeza fenomenul artistic în zona cauzalităţii, socotit a fi pe toate dimensiunile supus operaţiilor explicitării. Ipoteza lui Taine, exprimată în celebra Introducere la

[1] La aceasta adăugăm cu satisfacţie cîteva studii şi articole publicate în ultimii ani, care surprind nuanţat şi cu înţelegere valoarea operei lui Dragomirescu. Amintim dintre acestea : Dumitru Micu, *Doi critici, Nicolae Iorga şi Mihail Dragomirescu*, în *Gazeta literară*, nr. 10, 7 martie 1963, ca şi paragraful dedicat *Convorbirilor critice* din cartea aceluiaşi autor, *Literatura română la începutul secolului XX*, E.P.L., 1963 ; Vladimir Streinu, *Un discipol maiorescian*, în *Luceafărul* nr. 25, 24 aprilie 1967 şi *O estetică românească*, în *Luceafărul*, nr. 8, 24 februarie 1968 ; N. Manolescu, *Titu Maiorescu*, în *Amfiteatru*, nr. 4, aprilie 1967 ; Ovidiu Cotruş, *Critica şi unicitatea operei*, în *Familia*, nr. 9, septembrie 1966 ; Sorin Alexandrescu, Note la vol. *Teoria literaturii* de René Wellek şi Austin Warren, E.P.L.U., 1967, p. 417.

Istoria literaturii engleze, după care opera literară nu e numai un joc al imaginaţiei, ci copia moravurilor înconjurătoare şi semnul unei stări de spirit, altfel spus că opera de artă e determinată de cele trei cunoscute forţe primordiale (rasa, mediul şi momentul), a găsit ecouri largi într-o perioadă acomodată cu scientismul.

Dar tot în construcţia înălţată de Taine se găseşte şi germenele acelei psihologii asociaţioniste, care avea să determine apariţia unei întregi orientări în estetica timpului, inaugurată prin cercetările experimentale asupra creaţiei estetice făcute de Fechner şi apoi — cu alte finalităţi —, în Germania, de W. Wundt. Fructificîndu-se unele indicaţii conţinute în opera lui Taine, în estetică se înregistrează o hotărîtoare îndreptare spre psihologie. Preocupările principale în estetică devin spre sfîrşitul veacului problemele psihologiei creaţiei artistice, explicitarea ştiinţifică a emoţiei estetice, psihologia receptării artei şi a altor aspecte ale frumosului. T. Ribot e, pe acest plan, continuatorul lui Taine, iar alţi esteticieni, de formaţie deosebită, ca Paulhan, Souriau, K. Gross, Th. Lipps, I. Volket, îşi aduc contribuţia la crearea unui curent de idei şi preocupări care capătă puteri efectiv suverane în cîmpul esteticii filozofice. Descrierea şi explicarea emoţiei estetice, începută oarecum încă de iluminiştii englezi, este acum — datorită psihologiei experimentale — principala preocupare a esteticianului.

Concomitent, se înregistrează în planul atît de subiectiv al exegezei literare afirmarea curentului istorist, care, pe urmele lui Gervinius (se pare dascăl venerat şi al lui Xenopol al nostru), a cucerit, prin W. Scherer, poziţii preponderente. Exegeza în literatură era redusă la un amalgam de pedante şi mărunţite investigaţii de ordin biografic, socotite determinante pentru înţelegerea operei. Este epoca în care se inaugurează preocuparea pentru restabilirea textului autentic, prin migăloase şi erudite ediţii critice ; cînd biografiile literare, minuţioase, înregistrează cu satisfacţie condiţia de viaţă a artistului, fără a se ignora nici detaliile neajunse în zona semnificativului ; cînd se căutau neistovit influenţe şi filiaţii, nu o dată hazardate. Fără îndoială, utilitatea acestui travaliu exegetic, relevată şi de Croce sau, la noi, de Călinescu, era de necontestat. Numai că lucrurile se petreceau atunci astfel încît preocupările acestea istoriografice duceau la obliterarea percepţiei estetice, judecata de valoare fiind practic eludată în favoarea reconstituirii istorico-biografice.[1]

Istorismul a inaugurat, aşadar, relativizarea judecăţii de valoare în literatură şi artă. Impresionismul a împins mult mai departe această relativizare. Şi să adăugăm, acum — datorită impresionismului — condiţionarea nu mai era de ordin istoric, ci de natură strict individuală, judecata de evaluare depinzînd absolut de subiectul contemplator. Nu trebuie eludat faptul că în perioada cînd

[1] Cf. Tudor Vianu, *Mihail Dragomirescu*, Bucureşti, 1939.

se forma spiritual Dragomirescu, în atmosfera literară nu erau încă stinse ecourile polemicii dintre raţionalistul Brunetière şi impresioniştii Lemaître şi A. France. De altfel, în Franţa impresionismul era încă dominant. Lemaître îşi publica *Les contemporains* (din 1886 pînă în 1896), iar A. France mai ţinea (din 1889) foiletonul în *Le Temps*. Dragomirescu — cum vom vedea — avea să deschidă ostilităţi de durată deopotrivă împotriva relativismului istorist dar şi a celui impresionist, dezvoltînd teze ale unei estetici normative (ca şi logica sau etica), care pornea întotdeauna de la principii.

Estetica era aşadar supusă unei presiuni care tindea să limiteze sau să relativizeze rolul şi locul esteticului în favoarea unor factori care, deşi nu erau extraestetici, primejduiau, prin ridicarea lor la funcţiuni excesive, operaţiile vitale ale evaluării.

Estetica românească nu a rămas străină de aceste înfruntări din estetica apuseană, de noile ei direcţii şi orientări. Pînă la 1880, timp de două decenii (dintre cele mai fertile pentru istoria literaturii noastre moderne), estetica românească era autoritar dominată de contribuţiile teoretice datorate lui Titu Maiorescu.

Într-un moment crucial, cînd literatura era ameninţată de invazia sufocantă a pseudoproducţiilor mult depărtate de sfera artei, T. Maiorescu a proiectat în aceste teritorii obturate de năvala nechematilor luminile cumpănite ale unui spirit elevat, care prevenea asupra distincţiei necesare dintre estetic şi cultural. Semnalul tras de Maiorescu în 1867 a fost negreşit salutar, determinînd consecinţe de hotărîtoare însemnătate pentru evoluţia literelor româneşti. Dar estetica maioresciană, de formaţie hegeliană şi — mai tîrziu — schopenhaueriană, refuza să înregistreze şi să considere ceea ce aduseseră nou cuceririle esteticii şi criticii moderne.

În primii ani ai deceniului al nouălea, intelectuali reprezentativi, de formaţie deosebită, se arată entuziasmaţi de noile direcţii în estetica şi critica europeană, încercînd să le asimileze şi să le popularizeze în publicistica românească. Reprezentative în acest sens sînt luările de atitudine ale unor intelectuali de valoarea lui Vasile Conta, Gh. Panu. C. Dimitrescu-Iaşi, Al. G. Djuvara (membru de oarecare notorietate în cercul *Literatorului*), care în lucrări anume au evidenţiat importanţa şi valoarea noilor orientări în estetica vremii. Ideile unor Taine sau Brandes, privind geneza şi finalitatea artei, raportul artă-societate, artă-ştiinţă, găsesc un larg ecou în lucrările expuse (ca în cazul lui Panu) sau publicate (însemnările lui V. Conta vor fi publicate postum în *Contemporanul* din 1885) de aceşti cugetători [1]. De menţionat faptul semnificativ că aceste

[1] Despre aceasta vezi pe larg în Ion Vitner, *Literatura în publicaţiile socialiste şi muncitoreşti* (1880—1900), E.P.L., 1966 ; G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la „Contemporanul"*, Editura Tineretului, 1966.

opinii sînt afirmate de intelectuali apropiaţi cercurilor junimiste, uneori chiar în manifestări organizate sub patronajul „Junimii" (Gh. Panu expune aceste idei în „prelecţiunile" ieşene ale „Junimii" din 1882—1883) şi, ca în cazul lui N. Petraşcu, chiar în *Convorbiri literare* (amplul său studiu despre Eminescu din 1890—1892).

Dar, deşi afirmate de personalităţi reprezentative şi semnalînd un curent de opinie cu o arie de loc neglijabilă, aceste puncte de vedere se vor constitui într-o direcţie nouă, deosebită, abia după 1886, cînd, datorită lui Gherea, începe marea polemică dintre *Contemporanul* şi *Convorbiri literare*. Că e aşa, o dovedeşte, printre altele, faptul că atitudinile dacă nu rebele, cel puţin opozante, ale lui Panu sau Petraşcu, se pot liber manifesta chiar în cadrele interioare ale „Junimii", de obicei intolerantă cu astfel de atitudini. E evident că pînă la mijlocul deceniului al IX-lea aceste noi puncte de vedere nu prezentau un pericol — nici măcar virtual — pentru şcoala estetică de la *Convorbiri literare*.

În 1886, aceste opinii estetice-materialiste, cu un vădit caracter înnoitor, aveau să capete substanţă nouă şi să intre într-o altă fază a manifestării lor. De la etapa manifestării izolate, ele trec la aceea a constituirii într-un curent de idei, care avea să se afirme prin spectaculoase acţiuni delimitatoare, cu un pronunţat caracter polemic. Momentul hotărîtor în această metamorfoză cu mari şi profunde consecinţe pe planul luptei de idei avea să-l marcheze apariţia *Contemporanului* şi, mai ales, luările de atitudine de după 1885. Articolul lui Gherea din vara lui 1886 *Către domnul Maiorescu,* apărut în *Contemporanul,* reprezintă actul exploziv al acestui proces, cînd polemica dintre vechea şi prestigioasa şcoală maioresciană şi noua şcoală estetică se afirmă public, cu o forţă iradiantă, prelungindu-se pînă tîrziu, spre sfîrşitul secolului. Nu e aici locul unei analize cronologice a marii polemici dintre cele două curente de idei, cititorul interesat putînd-o afla în lucrări care o urmăresc în mod special. De precizat ar fi aici numai două fapte de interes major. În primul rînd că această polemică a antrenat pe o baricadă sau cealaltă personalităţile cele mai reprezentative ale epocii, că ea s-a impus, prin ecoul stîrnit, autoritar, în centrul dezbaterilor de idei din viaţa literară şi cultural-ştiinţifică a timpului. Apoi, important în ordinea studiului nostru, că în această polemică mult prelungită, în tabăra junimistă ostilităţile erau întreţinute nu în primul rînd de Maiorescu, ci de noua generaţie de tineri junimişti, ale căror ieşiri în for, îndeaproape concertate, erau sugerate şi supravegheate de maestru.

În această atmosferă încărcată de fulgere şi tensiune îşi face apariţia publicistică Mihail Dragomirescu cu studii care — inevitabil — trebuiau să reprezinte intervenţii utile într-o înfruntare de răsunet. Totul justifica încrederea învestită în tînărul, dar foarte dotatul intelectual : formaţia spirituală — atent supravegheată de profesorul său —, solide cunoştinţe literare şi filozofice, apartenenţa la gruparea junimistă, ajutorul şi solicitudinea dovedite în anii studen-

ţiei, promisiunile destul de precise privind cariera universitară. Prima intervenţie (*„Criticile" d-lui Titu Maiorescu)* din mai şi iulie 1893, deşi cu subtitlul limpede anunţat „contra curentelor critice de astăzi", a deziluzionat cercul prietenilor şi chiar pe Maiorescu, datorită manierei excesiv stufoase preferată de autor, a digresiunilor mult prea numeroase şi chiar... violenţei limbajului, care i-au şi fost cu asprime reproşate. Semnificativ e faptul că studiul lui Dragomirescu, conceput în străinătate, e o replică la studiile lui Gherea din *Literatură şi ştiinţă,* tocmai apărută în momentul plecării lui Dragomirescu în a sa călătorie de studii. Tînărul junimist încearcă un sentiment de nelinişte reală, constatînd că opiniile lui Gherea au foarte mulţi partizani, ele reprezentînd de fapt un larg şi puternic curent de idei. O scrisoare a lui Dragomirescu trimisă în mai lui T. Maiorescu (deci după ce studiul apăruse şi i se comunicaseră observaţiile destul de acide ale redacţiei) este în acest sens revelatoare : „Poate că par maniac — scria Dragomirescu —, dar Gherea acela mă urmăreşte pe tot locul. În tot timpul drumului, cît am citit *Literatură şi ştiinţă,* mi-a scos sufletul de indignare... Dar această indignare a ajuns la culme cînd am simţit că ignorantul ori falsificatorul ce o dirige are partizanii cei mai înfocaţi printre cei mai inteligenţi studenţi ce i-am întîlnit aici... De aici se înţelege... că starea aceasta de mînie a fost dominantă în şirul stărilor mele sufleteşti şi că din pricina aceasta am fost uneori orud, prea personal..." [1].

Timp de aproape un an, Dragomirescu trăieşte într-o continuă febră intelectuală, meditînd, cercetînd şi selectînd idei şi argumente pentru un studiu de estetică filozofică antigheristă. Acest efort de fortificare filozofică, dovedind înainte de toate seriozitatea tînărului Dragomirescu, putea fi interpretat în cercul prietenilor din ţară (şi a fost !), dimpotrivă, drept mărturia unei abulii sau uşurătăţi, într-un moment ce solicita o maximă concentrare în front. Pentru a preveni nedorite judecăţi nefavorabile lui, Dragomirescu se simte dator să ofere — într-o scrisoare — necesarele explicaţii părintelui său spiritual. Dar, dincolo de substanţa acestor explicaţii, ele însele deosebit de interesante, scrisoarea oferă probe edificatoare privind dimensiunea şi ponderea noii orientări estetice în viaţa culturală a timpului. „Cu asemenea încăpăţînate preocupări (de ordin elevat filozofic, n.n.), ce puteam face în cestiunea pe care mă legasem de bunăvoie s-o tratez ! Mi-ar fi fost lesne să fac lista scrintelilor ce se găsesc în eminentul critic al proletarilor intelectuali din ţara noastră... Dar cînd am văzut că unele dintre aceste scrinteli, uneori foarte grosolane, nu sînt proprii lui, ci se găsesc sub o formă sau alta, şi în aceia ce trec de corifeii cugetării critice în Europa..., eu care mai aveam şi dorinţa de a avea în stăpînire purul adevăr, lucrul nu mi s-a părut glumă de loc. Mă găseam deodată în faţa unui întreg

[1] Scrisoare datată 18/30 mai 1893, păstrată în fondul B.A.R. S $\frac{8\ (2)}{XIII}$

curent de mediocrizare culturală nu numai la noi, unde ea şi-a atins culmea, dar şi în ţările numite culte, şi mi-aş fi simţit totdeauna conştiinţa neîmpăcată, dacă m-aş fi mărginit la microscopicul Gherea şi nu m-aş fi gîndit şi la izvoarele tulburi, de unde s-a adăpat... Gherea anume e luat acum ca tipul unei întregi perioade culturale de la noi, perioada pe care am numit-o de mediocrizare şi vă puteţi închipui că nu sînt numai socialiştii, care o formează. Ei constituiesc masa, curentul — care, orice s-ar zice, în timpurile din urmă s-a lărgit mult —, dar nu sînt izolaţi... E mult şi poate periculos ce-mi propun să fac, dar trebuie. Trebuie." [1]

Ne-am îngăduit acest poate prea lung extras din scrisoarea lui Dragomirescu pentru că ea oferă cheia înţelegerii mobilurilor urmărite, străduinţa de a formula puncte de vedere care să respingă nu atît idealurile estetice gheriste, cît noua orientare în estetica europeană, al cărei ecou străbătut de tonuri originale erau de fapt studiile lui Gherea. Iar substanţialitatea crezurilor estetice, pe fondul cărora îşi va structura edificiile plănuite, îşi trăgeau seva de undeva din lumea autonomiei esteticului, strălucit afirmate şi reprezentate pentru prima oară la noi de Maiorescu. Cum îi mărturisea în acelaşi an tînărul Dragomirescu profesorului său: „miezul ideilor mele izvorăsc din ideile dv.; dv. sînteţi cu adevărat părintele meu spiritual şi n-aş vrea ca principiile să fie departe de concluzii..." [2]

Scrisoarea din care am citat mai sus, preciziunile şi motivările ei revelatoare anunţă studiul din 1895, *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu*. Iar acest studiu de tinereţe prefigurează în contururi destul de clare nu numai concepţia sa estetică, dar şi sistemul său estetic, cu integralismul şi ştiinţa literaturii, asamblate în acea ştiută arhitectonică prea sever geometrizată.

Aşadar, Dragomirescu îşi concentrează atacul pe un front foarte larg, adversarul fiind la început nominalizat cu titulatura, pe care apoi o va abandona, „critica ştiinţifică". Prin această denumire destul de imprecisă, (ea desemna de fapt numai o modalitate în critica literară), autorul înţelegea însă o sferă mult mai cuprinzătoare, şi anume noua orientare în estetică, pe fondul şi în prelungirea căreia apăruse critica modernă, analitică. Adevăratul nume al adversarului era „istorism", reprezentînd acea nouă orientare în estetică (şi critică literară) care cobora arta, în înţelesul ei major, din sferele universalităţii, transformînd-o într-un produs oarecare, rezultat al unor accidentale şi pieritoare determinări spaţial-temporare (mediu social şi natural, structură psihică, rasă). Mai tîrziu, avea să precizeze că, după opinia sa, spre deosebire de înţelegerea curentului

---

[1] Scrisoare datată 17 februarie 1894, B.A.R. S $\frac{8\ (7)}{XIII}$

[2] Vezi fondul B.A.R., S $\frac{8(11)}{XIII}$

istorist, „opera de artă trebuie cercetată în afară de condiţiile de timp, de spaţiu şi cauzalitate. Nu e nevoie să ştim nici cine a făcut-o, nici unde, nici cînd.“ [1]

În curentul istorist dominant în estetica timpului, Dragomirescu îngloba deci deopotrivă ramura pozitivistă, reprezentată de Taine şi continuatorii săi, şi cea psihologistă, opunîndu-i treptat o concepţie estetică şi o metodologie proprie, care — pe fondul principiilor generale ale esteticii imanente — tindea să se structureze într-un sistem original, botezat poate aparent ciudat „ştiinţă a literaturii“. În *Critica „ştiinţifică“ şi Eminescu* aflăm amîndouă aceste direcţii ale preocupărilor estetice ale lui Dragomirescu, bineînţeles aici deocamdată sumar schiţate, dar intuite în unele dintre trăsăturile lor de bază, care vor fi dezvoltate metodic în lucrările sale viitoare. Astfel, scria contrariat Dragomirescu, concepţia „care se găseşte la temelia tuturor procedărilor aşa-numitei critice ştiinţifice, ce caută să explice operele literare prin întîmplătoare împrejurări externe, este radical falsă. Căci nu operile de artă constituie partea superficială, întîmplătoare, din om, ci tocmai ele relevă partea lui reală, adîncă şi esenţială.“ Sau, în altă parte : „Aşadar, noua critică nu va mai considera, ca vechea, aşa-numită critică filozofică, operele de artă ca ştiinţific inexplicabile, ci le va considera ca oricare alt produs natural suceptibil de a fi explicat prin condiţiunile şi cauzele ce le-au produs, care, în ce priveşte operele de artă se găsesc toate în personalitatea omenească a artiştilor ce le-au creat“ Autorul nostru, consecvent crezurilor sale estetice, respinge ca inadecvate punctele de vedere afirmate de Taine, Sainte-Beuve, Brandes, Ribot, după care „prin cercetările asupra personalităţii omeneşti ajungem să explicăm şi deci să pricepem ştiinţificeşte personalitatea artistică cristalizată în operele de artă“ [2].

Fără îndoială, atunci, în 1894—1895, afirmarea unor asemenea puncte de vedere semnificau un act de real curaj. La urma urmei, ele constituiau o negare *de plano* a curentelor dominante în estetica epocii, a criticilor europeni reprezentativi, care se bucurau de un enorm prestigiu. Că aşa stau lucrurile, o dovedesc nu numai reacţiile celor ce reprezentau orientarea modernă în estetică şi critica literară (ne referim la Gherea, V. Conta, Gh. Panu, Al. Djuvara, N. Petraşcu etc., etc.), dar şi cele înregistrate în chiar cercul tinerilor junimişti, colegi de generaţie şi de cenaclu ai lui Dragomirescu, care şi ei socoteau necesară încorporarea unora dintre cuceririle noului curent. Nu-i comunica D. Evolceanu lui Mehedinţi în 1894 aceste surprinzător de fine observaţii pe marginea studiului care avea să apară peste o lună în *Convorbiri* : „Hagen (personaj din *Cîntecul Nibelungilor*, apelativul amical al lui Dragomirescu, n.n.) a scris un întins articol asupra lui Eminescu, adecă mai mult asupra sistemului estetic al

---

[1] Mihail Dragomirescu, *Critică*, II, 1928, p. 6—7.
[2] M. Dragomirescu, *Critica „ştiinţifică“ şi Eminescu*, ed. I, 1895, Socec, p. 10, 18, 19.

autorului, decît asupra poetului. Maiorescu şi mai toţi sînt foarte mulţumiţi... Ce susţine Hagen şi Maiorescu e cam *bedenklich*, în orice caz, ba că Taine e un prost, ba că Sainte-Beuve e o gură de vacă. În definitiv, nu e tocmai aşa de uşor să dai cu piciorul la toată critica secolului nostru şi să te întorci aşa nitamnisam la Laharpe... Ei bine, vin la convingerea că Hagen se pune în poară cu tot, absolut tot ce s-a scris pînă acum, căci e deosebire între criticile ce le face Brunetière lui Taine, căruia îi taie numai din exagerații, şi părerile lui Hagen, care deneagă absolut tot." [1] ? Şi nu semnifică aceste observaţii convingerea unor tineri din chiar cercul *Convorbirilor* că opiniile lui Dragomirescu sînt prea negatoare, că ele resping într-un spirit ortodox autonomist ceea ce în estetica şi critica timpului era încurajat cu preţuire şi respect general ?

Revenind la opiniile afirmate în *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu*, trebuie spus că aici aflăm expusă într-o formă primară una din ideile sale principale de excepţională valoare. Anume că pentru înţelegerea unei opere trebuie operată o principală disociere în personalitatea creatorului ei, prin distingerea personalităţii umane de cea artistică. Acest punct de vedere îl vom regăsi în aceeaşi vreme şi la P. P. Negulescu într-o scrisoare către Maiorescu în care îi prezenta un plan analitic privind elaborarea unui ciclu de studii estetice. [2] În timp ce orientările psihologiste şi cele în prelungirea lui Taine considerau că investigarea biografiei unui autor, prin relevarea trăsăturilor temperamentale, sufleteşti, social-istorice duce la explicarea operei, Dragomirescu va stărui asupra necesităţii separării riguroase a planurilor. „În cercetarea ce urmează — scrie el în 1894 — voi căuta să desfac propoziţia de căpetenie a criticii ştiinţifice, că personalitatea omenească explică personalitatea artistică în atîtea propoziţii cîte feluri de explicări am arătat că se pot da operei de artă şi apoi le vom examina temeiul lor ştiinţific rînd pe rînd, spre a vedea cît adevăr conţin şi întrucît pot corespunde ţintei finale pentru care se studiază o operă de artă." [3]

Ceea ce ţinea Dragomirescu să releve era faptul că acea numită critică ştiinţifică (psihologică şi sociologică) egalizează trăsături şi împrejurări accidentale (social-istorice şi psihologice), care ţin de natura umană a artistului, cu cele de ordin esenţial şi imuabil, care, numai ele, pot ajuta nu *explicarea*, dar *înţelegerea* operei de artă. Opera de artă nu reprezintă niciodată aspectele trecătoare şi superficiale ale sufletului omenesc („modul de a simţi, a cugeta şi a lucra al artistului în viaţa sa de toate zilele, precum şi împrejurările ereditare, sociale şi naturale care în chip mijlocit sau nemijlocit au contribuit la dezvoltarea acelei vieţi"), ci numai pe cele esenţiale şi durabile. Între aceste două aspecte

---

[1] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, 9, 1940, p. 100—101.

[2] Fond Titu Maiorescu, *Corespondenţă*, B.A.R. S $\frac{8\ (11)}{XVI}$.

[3] M. Dragomirescu, *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu*, ed. a III-a, 1925, p. 34.

nu numai că nu se pot stabili raporturi de egalitate, dar ele se află de cele mai multe ori în ireconciliabilă contradicție. De pildă, demonstra Dragomirescu împotriva cunoscutei teze gheriste privind pesimismul eminescian, „personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă, și numai personalitatea lui artistică în ceea ce avea mai profund, mai în legătură cu reflecțiunea, era — cînd era — pesimistă. Astfel că nici constituția particulară a personalității sale omenești nu explică pesimismul său : el este inerent personalității lui artistice și se datorește propriei sale dezvoltări, independent de stările sufletești ale personalității lui omenești. E un efect al imaginației reflexive, nu al rațiunii patriotice." [1]

Pesimismul eminescian nu ar fi dar reflexul cauzal al unor trecătoare împrejurări social-istorice, al deziluziilor încercate de poet în fața spectacolului social pe care îl contempla, ci al unui adevăr fundamental la care ajung naturile superior înzestrate, al contradicției dintre a fi și a cugeta, dintre ontologic și gnoseologic. Personalitatea umană nu poate așadar explica natura creației artistice. Dimpotrivă, în cazul artistului, trăsăturile sale esențiale stratificate într-un proces particular, irepetabil în unicitatea lui, izbutesc să schimbe, să dea altă înfățișare chiar personalității sale umane. În acest fel, în cazul unui creator atins de aripa geniului (și Dragomirescu numai cu asemenea autori... trata), chiar personalitatea sa umană a beneficiat de ivirea unor noi direcții de dezvoltare, încît critica științifică operează pe un teren care nu poate oferi indicații valabile pentru înțelegerea operei.

Trăsăturile esențiale ale personalității artistice, ivite în adîncurile insondabile ale structurii sale sufletești și care-i modelează originalitatea creatoare, se reflectă în operele de artă (în înțelesul major al conceptului). Iar operele de artă — ca și trăsăturile personalității artistice pe care le întrupează — sînt, în genialitatea lor creatoare, în afara categoriilor spațialo-temporale, în afara istoriei. Cum spunea Dragomirescu, „operele de artă ale unui Shakespeare, Fidias, Michel Angelo, Rembrandt sînt — în ordinea cunoștinței sintetice — tot atîtea reprezentări esențiale ale existenței, precum legile mecanicii și astronomiei, în ordinea cunoștinței analitice, sînt formulările unei părți din relațiunile esențiale ce constituie aceeași existență : nici unele, nici altele nu mai evoluează ; și unele și altele participă din acea imutabilitate, caracteristică lucrărilor esențiale și permanente." [2]

Această distincție între personalitatea umană și cea artistică și așezarea artei deasupra accidentalului istoric constituie, ca să spunem așa, cheia de boltă a concepției estetice formulate de Dragomirescu. Opera sa capitală *Știința literaturii* (1926) va relua și mai categoric aceste opinii de cardinală însemnătate,

---

[1] *Idem*, p. 84—85.
[2] *Idem*, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

așezîndu-le la baza opiniilor sale normative privind capodopera și modalitatea studierii ei adecvate prin operațiile vitale de selectare, comportare și evaluare.

În forma sa primară (adică pînă a fi absolutizat, canonizat și dogmatizat), principiul acesta enunțat cu voce tare de Dragomirescu este dovada incontestabilă a remarcabilelor sale intuiții estetice. Disocierea dintre personalitatea umană și cea artistică a făuritorului de frumos s-a dovedit a fi un act preliminar absolut necesar pentru calitatea judecăților de evaluare. Astăzi e curent acceptată ca o condiție a eliminării aprecierilor vulgarizatoare, pentru menținerea investigațiilor criticii în zonele esteticului. Și, să adăugăm, acest punct de vedere nu e de loc apanajul orientărilor autonomiste în estetică. Un estetician marxist, ca Georg Lukács operează de regulă cu această idee, considerată drept teza estetică favorită în opera sa critică. Lukács a postulat principiul posibilității stabilirii unei opoziții dialectice între artist și om. Aceasta din urmă e legată de contingențe (sociale, politice, psihologice), care nu se reflectă necondiționat în substanța operei. Opera poate adeseori contrazice ansamblul contingențelor specifice personalității umane a artistului. De aceea opera literar-artistică poate fi cercetată detașat, ea constituindu-se, prin sine însăși, drept o calitate obiectivă a realității. Dar aceste lucruri azi — pentru unii — locuri comune, erau cu totul inedite la sfîrșitul veacului al XIX-lea, adică într-o epocă dominată de istorism genetic și psihologism. Dacă Dragomirescu ar fi utilizat acest principiu cu pondere și măsură, rezistînd tentațiilor spre dogmă și sistem absolut, opera sa estetică, și așa interesantă, ar fi reprezentat extrem de mult (sau și mai mult) în istoria universală a acestei discipline.

Încercînd și noi efortul poate necesar al comparării și evaluării, amintim că în *Știința literaturii* Dragomirescu scria în termenii din 1894, numai că limpeziți acum și formulați în propoziții excesiv categorice. Aflăm, de pildă, astfel de opinii estetice, familiare cititorului cunoscător al lucrărilor sale anterioare: „Materialul personalității omenești dependent de spațiu, timp și cauzalitate nu poate să facă parte din personalitatea artistică, decît după ce mai întîi e supusă la o întreagă serie de operațiuni care-i schimbă cu desăvîrșire natura“ [1]. Sau această respingere analitică a metodei istorice în literatură, altfel spus a istoriei literare așa cum era practicată în epocă, în care cercetarea filiațiilor și a influențelor ocupau un loc important. „Orice istorie literară ia din operele poetice geniale partea care le leagă de curentele istorice, de influențele cutăror altor opere, de particularitățile vieții individuale sau sociale a poetului. Dar partea care o leagă de curentele generale e constituită de *originalitate*, de perfecta ei *individualizare*, de unicitatea ei. Părțile operei geniale, în care se vădesc influențe străine, sînt tocmai elementele fără însemnătate și subordonate

[1] M. Dragomirescu, *Știința literaturii*, 1926, Editura Institutului de literatură, p. 4.

altor elemente care constituie lamura de aur ce o are esența ei. Particularitățile care s-ar explica prin viața individuală și socială a poetului fac parte din personalitatea lui omenească ce se desfășoară în lumea fizică și deci e străină cu desăvîrșire de planul idealității creațiunii, de viața estetică pe care trebuie s-o aibă orice alăturare la un curent, orice relevări de influențe ; orice legături cu viața fizică sînt de-a dreptul dăunătoare operei literare." [1] De la *Critica „științifică" și Eminescu*, la *Teoria poeziei*, trecînd prin articolele din *Convorbiri critice* pînă la *Știința literaturii*, modificările de creștere sînt puțin însemnate. Deosebirea între etapele primare ale esteticii sale și cele superioare, materializate în *Știința literaturii*, este numai de ordin, să-i spunem, metodologic. Acum în opera sa fundamentală sau, în limbajul său, în această capodoperă a strădaniilor sale creatoare concepția sa estetică, cu vădite tendințe spre exces încă în expunerea ei inițială, se dogmatizează, silită fiind să se organizeze într-un voit original sistem estetic, rigid nu o dată pînă la limitele sclerozării.

Să adăugăm, înainte de a reintra în teritoriile atît de simetric ordonate ale integralismului, că opiniile estetice ale lui M. Dragomirescu amintesc perfect pe cele platoniciene, așa cum au fost adoptate de Schopenhauer. În ciuda prescripțiilor lui Dragomirescu, după care filiațiile și influențele n-ar afecta decît aspectele necaracteristice ale personalității artistice a creatorului, opera sa estetică, reflex al concepției sale particulare, trădează certe influențe — vai ! — chiar în elementele ei esențiale. Situarea operei de artă deasupra spațiului și timpului, eliberînd-o de condiția istorică și a nexului cauzal, vădește asimilarea conceptelor estetice schopenhaueriene, nu numai în spiritul dar și în litera lor.

Sistemul estetic al profesorului bucureștean se baza pe o simetrică ordonare a tripartiției (de certă proveniență hegeliană), în care împărțea deopotrivă obiectul contemplației estetice, ca și modalitatea receptării. Orientările estetice sociologiste, ca și cele psihologiste comiteau eroarea — documentase Dragomirescu — de a considera opera de artă supusă variilor influențe externe (mediu natural și social, structura anatomo-psihologică a autorului). Sursa erorii semnalate de Dragomirescu o constituie — insista el — opinia comună după care fenomenele s-ar împărți, după o clasică dihotomie, în fizice și sufletești. După opinia sa, ar mai exista și o a treia ordine de fenomene, cele psihofizice în care latura psihică provine din substanțialitatea sufletului uman, iar cea fizică e opera de artă materializată. Operele de artă ar reprezenta în ultimă analiză lumea psihofizică, cu valoarea unificatoare într-o sinteză superioară, a fizicului și sufletescului. Aceste fenomene psihofizice ce populează universul elevat, desprins din chingile cauzalității și a determinărilor spațial-temporale, care se numește lumea psihofizică, sînt, pe planul filozofiei, descoperirea fundamentală a filozofului nostru.

---

[1] M. Dragomirescu, *Știința literaturii*, 1926, Editura Institutului de literatură, p. 22—23.

Scanned with OKEN Scanner

Întregul său sistem estetic se sprijinea pe această a treia lume, revendicînd insistent recunoaşterea ei din partea cercurilor de specialitate. Cum o vedea mereu contestată şi o suspecta el însuşi pe alocuri de fisuri, autorul se consuma într-un continuu efort de a-i afla noi suprafeţe sau puncte de sprijin. În 1937, o dovedeşte jurnalul, credea a fi găsit o nouă modalitate de a o explica, pentru ca în acelaşi an, probabil într-un moment de cumpănă, să-i solicite opinia lui Benedetto Croce, pe care îl cunoscuse personal în 1931 la Congresul de istorie literară de la Budapesta şi cu care a stabilit, de atunci, statornice raporturi epistolare. Răspunsul lui Croce nu e însă de loc încurajator. Dimpotrivă, verdictul cade greu şi definitiv, ca o ghilotină : „O lume psihofizică (o a treia lume) — scrie răspicat esteticianul italian — e lumea celui care nu a izbutit să înţeleagă bine conceptele de psihic şi fizic şi raportul dintre ele, şi din această cauză le lasă unul alături de celălalt“ [1]. Nu interesează aici punctul de vedere croceian, care, pe fondul concepţiei sale filozofice, legitima numai existenţa lumii fizice, considerată însă a fi de esenţă spirituală („lumea fizică nu este decît o construcţie sau o abstracţie a subiectului [psihic sau spirit, cum vrei să-i spui], de unde reiese că nu există decît o singură realitate, aceea spirituală“...). Important şi desigur dramatic pentru Dragomirescu e faptul că filozoful italian la care sperase să găsească o recunoaştere oficială de prestigiu a punctului său de vedere a avizat negativ, punînd sub un mare semn de întrebare întreaga arhitectonică a sistemului, din care — ne grăbim să precizăm — rămîneau însă în picioare, inatacabile, destule laturi, şi nu puţin importante. Dar poate că obiecţiunile acestea atît de categorice ale lui Croce să-l fi determinat la adoptarea unei hotărîri neaşteptate. La 17 august 1937, jurnalul său consemnează această eroică decizie : „M-am hotărît să înlocuiesc psihofizicul cu intuiţia mistică sau pur şi simplu misticul“ [2].

Dar aceste căutări tîrzii sînt acte aposteriori. Întregul sistem fusese înălţat de cel puţin zece ani şi era cunoscut, recunoscut sau contestat ca atare. Orice studiu despre opera lui Dragomirescu trebuie să se păstreze, deci, inevitabil, în realitatea acesteia. Reintrînd, aşadar, în suprafeţele strict ordonate ale esteticii integraliste, trebuie să începem prin a spune că frumosul era prezentat drept produsul acestei lumi psihofizice, efectul stîrnit de fenomenele psihofizice în conştiinţa subiectului cunoscător. Frumosul nu se realizează însă în accepţia sa superioară decît în capodopere, care se deosebesc, datorită genialităţii creatoare ce le-a zămislit, de operele de talent, aşezate în zonele subalterne ale artei, neputînd obţine drept de cetate în cea de a treia lume, lumea psihofizică. Păstrîndu-ne

---

[1] Cf. textul scrisorii datată 15 august 1937, expediată din Torino de B. Croce. Scrisoarea ne-a fost cedată cu bunăvoinţă de d-na Laura Dragomirescu.

[2] Cf. *Jurnal de lucru*, I, Buşteni, iulie-septembrie 1937, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

în termenii specioşi ai filozofului, recoltaţi din *Integralismul*, lucrurile se petrec astfel : „Lumea psihofizică e fizicul neschimbat şi psihicul neschimbabil. Într-însa fizicul se transformă în psihic şi psihicul în fizic şi dau naştere la o singură fiinţă organică : capodopera.“ [1] Deci capodoperele, expresii ale fenomenului psihofizic, creează şi constituie lumea psihofizică. Adăugăm aici, ceea ce vom evidenţia analitic în altă parte, că dincolo de accepţia filozofică a conceptului de capodoperă, cu geneza şi finalitatea sa integralistă, Dragomirescu a operat, mai ales în critica literară, şi cu o accepţie a ei — să spunem — mai terestră, ea fiind de astă dată pur şi simplu „o operă ce cuprinde elemente cu garanţie de durabilitate.“ [2]

Dar Mihail Dragomirescu năzuia să scoată estetica din sferele arbitrarului pentru a o integra în cea a ştiinţei (creînd în acest scop o *Literaturwissenschaft*), fără a-i anula — evident — specificitatea. Pentru aceasta capodopera, considerată o expresie a ceea ce numea obiectivarea stărilor sufleteşti afective (tot aşa cum în ştiinţă se obiectivează stările sufleteşti intelectuale), devenea nu un produs individual artistic, ci o specie, un prototip creat în virtutea unor legi precise, posibile de cunoscut. De vreme ce ştiinţa nu se ocupă decît de specii şi nu de totalitatea reprezentărilor individuale, iar estetica operează, de asemenea, numai cu specii sau prototipuri ale unor stări — specii sufleteşti (gelozia, dragostea, ura, calomnia, avariţia, perfidia, ş.a.m.d., ca specii) —, ea se poate constitui ca o ştiinţă, cu drepturi şi capacităţi egale. Calitatea de specie a capodoperei, demonstra Dragomirescu, nu e numai o însuşire a ei intrinsecă. Ea se realizează ca atare şi datorită modalităţii ei de reflectare în conştiinţa şi afectivitatea individuală a celor ce o contemplă, care nu o pot recepta — egal — în pluralitatea dimensiunilor ei. Fiecare va recepta unele din coordonatele ei, în aşa fel încît posibilitatea întrunirii tuturor dimensiunilor ei artistice obiectiv existente se realizează numai într-o multitudine de conştiinţe. „Capodopera, preciza autorul, nu trăieşte ea în ea, ca un singur individ, ea trăieşte în indivizi deosebiţi, în conştiinţa oamenilor care au luat cunoştinţă de ea. Toţi care şi-o însuşesc, o înţeleg în genere *la fel*, dar totuşi într-altfel. Fiecare îşi are puterea sa de asimilare şi de închipuire (...). Atîtea şi atîtea posibilităţi, care fac ca o capodoperă să se restrîngă în atîtea feluri cîte cunoştinţe vor fi căutat să şi-o însuşească. Aceste imagini, mai mult sau mai puţin întregi, mai mult sau mai puţin unilaterale, mai mult sau mai puţin sănătoase, mutilate sau bolnave, pe care ea le lasă în atîtea nenumărate conştiinţe, constituie nenumăraţii indivizi prin care

---

[1] M. Dragomirescu, *Integralismul*, 1929, Editura Institutului de literatură, p. 24.

[2] M. Dragomirescu, *Critică*, II, 1928, Editura Institutului de literatură, p. 362.

Scanned with OKEN Scanner

ea trăieşte, fie ca fiinţă psihofizică, fie, mai adeseori, degradată la treapta de simplu act psihofizic." [1]

Apoi, capodopera nu este, cum s-ar crede, actul final al unei ficţiuni, căci dacă s-ar legitima ca ficţiune, s-ar exclude forţamente din sfera ştiinţei. „Capodopera, insistă autorul nostru în *Integralismul* — lucrare ce-şi propunea să fie o formă vulgarizată a *Ştiinţei literaturii* —, nu este o ficţiune, ci o existenţă sau o realitate permanentă. Ea nu este o simplă construcţie a minţii, ci element neschimbător, consistent şi permanent, ca şi ştiinţa şi istoria. Aceste existenţe se ridică deasupra datelor lumii fizice a inteligenţei, ale lumii psihice, a simţirii şi constituie a treia lume unificatoare : lumea psihofizică." [2]

Evident, potrivit concepţiei lui Dragomirescu, capodopera înţeleasă ca prototip al unei specii de stări sufleteşti obiectivate, nu poate fi nici ficţiune şi nici supusă efemerului. Specia (ura, dragostea, trufia, gelozia etc.), al cărei prototip este capodopera, e veşnică şi neschimbătoare. În *Othelo*, Shakespeare a creat prototipul geloziei ca specie, şi prin valorile ei, prin profunzimea surprinderii acestui fenomen, rămîne o capodoperă. Ştiinţa literaturii se va ocupa, în consecinţă, numai de aceasta, şi nu de alte lucrări de talent, dar care nu s-au realizat drept capodopere nu atît ale genului, cît ale speciei unor asemenea „stări sufleteşti efective". Fenomenul se repetă şi în cazul celorlalte stări sufleteşti din care ştiinţa literaturii nu va reţine decît capodoperele (zgîrcenia în *Avarul*, ipocrizia în *Tartuffe* ş.a.m.d.). Şi, de vreme ce stările acestea sufleteşti ţin de permanenţa umană, ele ies din cadrele temporal-spaţiale sau ale cauzalităţii, căpătînd dimensiunile universalităţii, putînd astfel intra în zona de cercetare a ştiinţei. Iar capodoperele, ca întruchipări prototipice ale acestor specii, beneficiază şi ele de aura universalităţii şi, prin aceasta, devin obiect de exegeză ştiinţifică.

Am observa că, spiritualist în concepţia sa filozofică, Dragomirescu reanima vechi modalităţi de clasificare a ştiinţelor (combătute printre alţii la noi în 1898 şi 1908 de Xenopol în *Les principes fondamentaux de l'histoire* şi *La theorie de l'histoire*), socotind că fenomenele etico-spirituale sînt în afara evoluţiei şi a determinărilor spaţiale. Cum se ştie, în realitate chiar, legile de maximă generalitate care acţionează de-a lungul întregii istorii capătă determinări specifice în fiecare epocă, în funcţie de anume condiţii temporal-spaţiale pe care filozoful nostru le ignora total.

Dar, găsind modalitatea integrării artei — cu ajutorul capodoperei — în sfera ştiinţei, Dragomirescu avea de rezolvat o nouă şi poate esenţială problemă. Anume relevarea criteriului sau a criteriilor după care o operă de artă poate fi considerată capodoperă. Era, altfel spus, o chestiune de criteriu de valorizare,

---

[1] M. Dragomirescu, *Ştiinţa literaturii*, 1926, Editura Institutului de literatură, p. 115.

[2] M. Dragomirescu, *Integralismul*, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

care trebuia să fie dotat cu o rigoare atît de obiectivă, încît arbitrariul să nu-şi mai poată afla nicăieri loc. Evident (se putea altfel ?), sistemul estetic al profesorului Dragomirescu a soluţionat şi această problemă. Conceptul de gust, socotit nu numai vetust, dar şi supus fluctuaţiilor arbitrariului, a fost în consecinţă înlocuit cu un altul, aşa-numitul simţ critic, ridicat la rangul de al şaselea simţ. Prin acest simţ critic conştiinţa umană ar lua act şi ar valoriza în chip obiectiv opera de artă drept capodoperă, critica literară devenind, prin chiar aceasta, o ştiinţă a literaturii. Referindu-se la aceste consideraţii, G. Călinescu observa cu justeţe : „Nu trebuie prea multă demonstraţie ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simţ, şi cînd o facultate nu e generală nu se poate întemeia pe ea nici o observaţie obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman al unui sentiment de valoare." [1] Cu un deceniu înaintea lui Călinescu, Thibaudet într-un capitol din *Fiziologia criticii* contestase şi el ideea existenţei unui gust (sau simţ) estetic comun (după legi comune), relevînd însă posibilitatea distingerii unor „curente comune de gust", create pe fondul unor coordonate comune (de generaţie, de rasă), angajate într-o antinomie ireductibilă (gustul occidental, gustul oriental, gustul clasic, gustul romantic).

Structura spiritualistă a sistemului estetic elaborat de profesorul Dragomirescu şi-a imprimat pecetea adînc şi pe liniamentele acestui concept de simţ critic, situat (mai trebuie s-o spunem ?) deasupra oricăror determinări istorico-sociale. Simţul acesta critic, sau într-o terminologie mai apropiată, idealul estetic, nu poate fi conceput altfel decît ca determinat istoric şi supus mutaţiilor fatale petrecute în conştiinţa oamenilor. Un simţ critic, un ideal estetic, imuabile în esenţialitatea lor, apar ca o imposibilitate evidentă, fără a mai vorbi de faptul că ele sînt diferenţiate în funcţie de o sumă de factori subiectivi sau obiectivi, neputîndu-se legitima, cum observa G. Călinescu — ca o facultate generală. Criteriile de valorificare se constituie *numai istoric* şi sînt fatal în raporturi de dependenţă cu *Weltanschauung*-ul conştiinţei, care receptează şi valorifică frumosul artistic. Lovinescu avea să-i reproşeze lui Dragomirescu străduinţa de a aşeza arta şi criteriile ei de valorificare în afara istoricului. „În realitate, arta este o creaţie a spiritului omenesc, şi ca orice creaţie a sa este în funcţie de om ; după cum el este împlîntat în timp, spaţiu şi cauzalitate, arta este împlîntată, în acelaşi timp, în spaţiu şi cauzalitate." [2] Sau, în altă parte, în aceeaşi termeni, poate doar şi mai expliciţi : „Ca orice creaţiuni omeneşti, operele de artă trăiesc în timp, spaţiu şi cauzalitate şi sînt semnul estetic al unor civilizaţii, al unor

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, 1939, Editura Fundaţiilor regale, p. 115.
[2] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române moderne*, IV, 1929, Editura Ancora, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

momente istorice, pe care nu-l putem descifra decît prin studiul acelor civilizaţii, al acelor epoce, al acelor momente istorice." [1]

Într-adevăr, carenţa fundamentală a concepţiei estetice dragomireştiene era străduania aceasta vană de a izola esteticul de factorii care îi determină substanţa şi forma, de a constitui opera de artă într-o lume de sine stătătoare, independentă de timp şi spaţiu, altfel spus de mediul ambiant, fără de care nu numai geneza, dar şi valorificarea nu sînt posibile. În problema aceasta a raportului dintre concret-istoric şi general-uman, Dragomirescu se situa pe un punct de vedere idealist dogmatic pe care îl respinseseră la vremea lor esteticieni de suverană autoritate. Hegel, de pildă, preciza într-unul din capitolele părţii întîia a *Prelegerilor de estetică* că „întocmai cum caracterele reprezentate de opera de artă sînt la ele acasă în lumea lor exterioară, tot astfel pretindem şi pentru noi aceeaşi armonie cu ele şi cu mediul exterior. *Din orice epocă ar fi însă o operă de artă, ea cuprinde totdeauna particularităţi care o deosebesc de particularităţile altor popoare şi secole... Artistul aparţine totuşi propriului său timp, el trăieşte cu obişnuinţele şi felul de a vedea ale acestuia, cu reprezentările lui...* Apoi, poetul creează pentru public şi în primul rînd pentru poporul şi timpul său, cărora le este îngăduit să pretindă să înţeleagă opera de artă şi să se familiarizeze cu ea *(s.n.)*." [2] Desigur, Dragomirescu a repudiat programatic viziunea istorică a lui Hegel asupra artei, postulînd necesitatea eliberării ei de contingent. Numai că punctul său de vedere, păcătuind prin absolutizarea particularităţilor general-umane ale artei, desconsidera factorii reali care contribuiseră la geneza capodoperelor cu care opera de regulă Dragomirescu, impunîndu-le pentru eternitate pecetea unor specificităţi distincte şi durabile. În ciuda aserţiunilor lui Dragomirescu potrivit cărora ar fi lipsit de importanţă în actul studierii poemelor homerice sau a lui *Niebelungenlied* cercetarea împrejurărilor în care au fost durate, ele rămîn incontestabil produsul artistic al unor civilizaţii caracteristice, universalitatea valorii lor fiind determinată de modalitatea excepţională a reflectării şi recreerii concretului istoric.

Amuzant e faptul că cel care pe planul teoretic al esteticii a stăruit atît asupra rigorii obiective a criteriilor după care e selectată şi valorificată capodopera, în activitatea, să-i spunem pragmatică, de critic literar, a fost autorul a numeroase calificări hazardate, în virtutea cărora biete lucrări fără har au fost înălţate peste noapte la rangul de capodopere. Iar aceste operaţii de falsă evaluare, de care s-a rîs enorm în epocă, nu erau probe evidente ale infirmităţii criteriilor de apreciere estetică, a însuşi acestui simţ critic, înzestrat cu capacitatea de a lua cunoştinţă în chip obiectiv de o operă ?

---

[1] *Idem*, II, 1926, p. 165.
[2] Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, 1966, Editura Academiei, p. 268—269.

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda accidentelor înregistrate în activitatea, să-i spunem, aplicativă, de evaluare critică, Dragomirescu s-a străduit să înzestreze a sa ştiinţă a literaturii cu un întreg corpus metodologic menit să asigure investigarea riguroasă a operelor artistice, pe baza căruia trebuia să stabilească analitic care anume beneficiază de strălucirea structurală a capodoperei. Pedanteria, nutrită din structura dogmatică şi didactică a inteligenţei profesorului Dragomirescu, a aglomerat această metodologie cu declarată finalitate analitică cu o întreagă arborescenţă de reguli şi clasificări schematice, greoaie şi adeseori inoperantă. Nu e mai puţin adevărat că, dincolo de pedanteria schemelor, palpita strădania pozitivă de a înarma cercetătorul cu mijloace sigure de analiză a operei literare, străduindu-se să instaureze pe aceste teritorii supuse curent subiectivismului şi arbitrariului criterii sigure (!!!), ştiinţifice de apreciere.

În esenţă, Dragomirescu releva adevărul incontestabil că procesul de evaluare presupune trei necesare momente : selecţia, ierarhizarea şi clasificarea : „Pentru relevarea calităţilor unei opere, aşa-numita lucrare critică efectuează — preciza autorul — trei operaţiuni : analiza operei, menită să releve cunoaşterea fondului care determină forma, ierarhizarea ei faţă de alte opere analoage, motivarea estetică-literară a acestei ierarhizări — motivare ce constituie critica propriu-zisă.“ [1] Prima operaţie notată mai sus se compune sau presupune altele trei : analiza cadrului, surprinderea momentelor de desfăşurare a sentimentului fundamental, a repeziciunii şi a energiei particulare ritmice cu care evoluează aceste momente. Toate acestea constituiau în procesul analitic aşa-numita „analiză primitivă“ a operei. De-abia cu a doua operaţie ar începe analiza într-adevăr estetică. Ierarhizarea se poate realiza, întemeind-o pe principii, cu ajutorul cărora să se cerceteze deopotrivă valoarea fondului şi apoi aceea a formei. Pentru determinarea valorii fondului, de pildă, e necesar să se stabilească dacă opera analizată (Dragomirescu a exemplificat cu o operă lirică — *Mortua est* de Eminescu) satisface exigenţele a trei indicatori de bază : dacă e generală, dacă cuprinde un sentiment universal uman, dacă acest sentiment e adînc, amplu şi intens. Urmau rigorile analitice ale formei şi apoi cele ale motivării estetice.

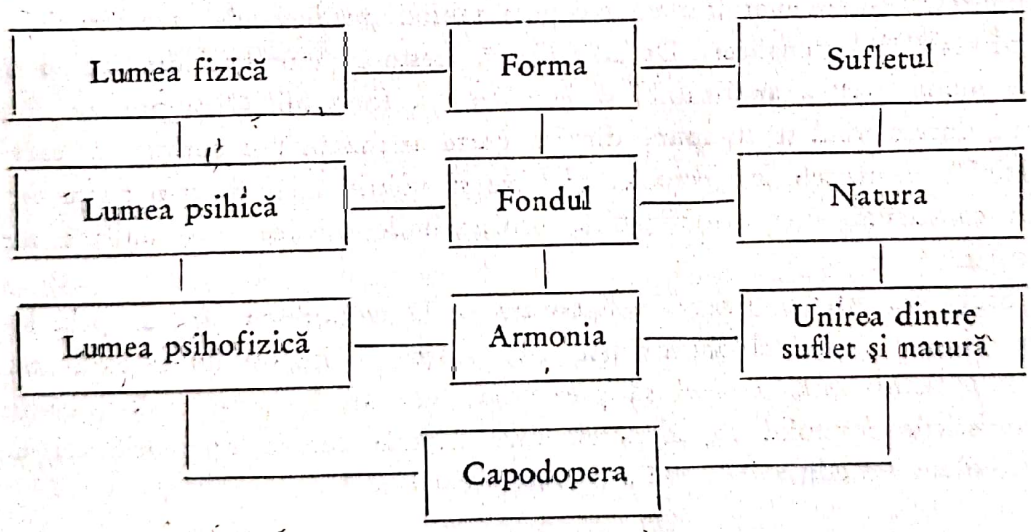
Dar, mai înainte de aceasta, ar trebui poate să se precizeze că în clasificările lui Dragomirescu literatura era împărţită în trei mari categorii (potrivit tipurilor de originalitate creatoare care i-a guvernat naşterea) : cea ideologică, literatura propriu-zisă şi poezia. Literatura ideologică are ca parte esenţială originalitatea elementară, literatura propriu-zisă e rodul originalităţii subiective (în altă parte o vom găsi denumită originalitate estetică), iar poezia, al originalităţii plastice. Valoarea estetică e realizată numai dacă una din aceste esenţiale originalităţi creatoare beneficiază de aportul celorlalte două, într-o sinteză inso-

[1] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 362.

Scanned with OKEN Scanner

lită. Explicitîndu-se, Dragomirescu observa că, de pildă, *Critica raţiunii pure* prezintă numai valoare filozofică (ideologică), pentru că originalitatea elementară nu e dublată de una subiectivă sau plastică. Phaidon, în schimb, ar prezenta dintre dialogurile platoniciene, şi valoare estetică pentru că beneficiază şi de originalitatea subiectivă şi de aceea plastică. Poezia nu se poate legitima ca atare „dacă, stăruia Dragomirescu, plasticitatea nu e susţinută de farmecul sufletesc al scriitorului şi dacă nu are o ideologie adîncă la baza ei.“ [1] Fără ideologia ei, *Mortua est* ar rămîne o poezie de suprafaţă, puţin rezistentă la analiză, fără adîncimi. Tocmai această carenţă, credea Dragomirescu, a prejudiciat poeziei lui Vlahuţă.

Cu ajutorul acestor criterii metodologice de analiză, ştiinţa literaturii („obiectul preocupărilor d-lui Dragomirescu“ — cum spunea cu o ironie excesivă Lovinescu) avea principala misiune de a deosebi operele de talent de capodopere, urmînd ca, la rîndul lor, acestea să fie ierarhizate şi clasificate. O capodoperă, argumenta Dragomirescu în limitele cunoscute ale concepţiei sale estetice, are trei organe : forma, fondul, armonia. Acestea, corespunzînd cunoscutei tripartiţii ontice (lumea fizică, psihică şi psihofizică). Aceste organe, aflate într-o profundă comuniune, se reflectă în structura intimă a capodoperei, întrucît sufletul corespunde fondului, natura — formei, iar îmbinarea dintre suflet şi natură — armoniei. În limbajul schemei care a făcut deliciul ştiinţific al lui Dragomirescu şi a constituit obiectul coşmarului obsesiv al zecilor de promoţii studenţeşti, lucrurile s-ar prezenta astfel :



Cum se vede, principiul tripartiţiei, valabil în ontologia imaginată de Dragomirescu, coordona şi actele epistemologice, în cazul de faţă ale valorizării.

[1] Mihai Dragomirescu, *Enciclopedia operei literare*, (lito), 1925, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

Dar autorul a ţinut mereu să releve că elementul principal, cu funcţiune motorie, în acest triptic îl constituie cel de al treilea, al armoniei, altfel spus, al unităţii dintre suflet şi natural, al psihofizicului. Într-o operă literară, avea să sublinieze Dragomirescu la Congresul de istorie literară din 1931, „fondul nu e fond, nici forma, formă, pînă ce mai întîi nu intervine un al treilea element, elementul mistic al armoniei. Numai acest element preface materia în formă şi materialul în fond şi, numai după ce intervine el, materia ia numele de formă şi materialul de fond.“ [1] Pentru aceasta, prevenea profesorul, trebuie respinsă mai înainte concepţia lui Hegel şi a lui Vischer după care fondul e de natură sufletească şi — evident — de acceptat opinia că acesta e strictamente de natură psihofizică.

Scopul major al întregii ştiinţe a literaturii era de a se constitui în instrumentul cel mai eficace în actul analitic. În funcţie de cele trei mari categorii de originalitate (elementară, psihică sau estetică şi plastică), care corespundeau unui alt triptic ce reprezenta felurile de manifestare ale cunoştinţei (manifestările intelectuale, cele afective şi cele volitive) şi, pornind de la ipoteza potrivit căreia capodopera conţine toate facultăţile sufletului şi toate manifestările conştiinţei, Dragomirescu a imaginat un întreg corp de caracteristici pe baza cărora s-ar putea obţine o ştiinţifică analiză şi apreciere a frumosului. Caracteristicile acestea, grupate invariabil după sistemul tripartiţiei — totuşi, repetăm, de certă provenienţă hegeliană —, epuizau, după opinia sa, toate ipostazele posibile ale unei capodopere, oferind cheia studierii şi înţelegerii ei adecvate. Oprindu-se asupra fondului capodoperei (materia vol. III din *La science de la littérature*), Dragomirescu i-a relevat într-un compact tablou puzderia de caracteristici, grupate pe clase şi încrengături. De adăugat că aceste caracteristici din tablou reprezentau numai partea analizabilă şi conştientă a fondului. Cum preciza didactic autorul, „acest fond se compune dintr-o parte analizabilă şi conştientă, care este tripartită“, elementele intelectuale, afective şi volitive, „şi dintr-o parte de asemenea conştientă, dar inanalizabilă, profunzimile mistice care unifică această tripartiţie.“ [2]

Studierea esteticii integrale elaborată de Dragomirescu fără a apela la serviciile schemei şi ale tablourilor este, cum se ştie, o imposibilitate evidentă. Ne vedem, în consecinţă, nevoiţi să prezentăm mai jos încă un tablou, conţinînd caracteristicile fondului capodoperei, care încheie cumva apoteotic cel de al treilea volum din ediţia franceză a *Ştiinţei literaturii.* [3]

---

[1] M. Dragomirescu, *Nouveau point de vue dans l'étude de la littérature. Mémoire pour la Commission internationale d'histoire littéraire à son premier congrès d'histoire littéraire de Budapest*, Buc., 1931, p. 10.

[2] M. Dragomirescu, *La science de la littérature*, III, Paris, 1929, p. 38.

[3] *Idem*, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

I. CARACTERISTICI ACCIDENTALE

	Originalitate elementară	*Originalitate estetică*	*Originalitate plastică*
Din punct de vedere al subiectului	religioasă filozofică mistică	severă spirituală umoristică	pură metaforică convenţională

II. CARACTERISTICI ESENŢIALE

	Originalitate elementară	*Originalitate estetică*	*Originalitate plastică*
După intensitate	sublimă frumoasă graţioasă	retorică echilibrată primitivă	ingenioasă artistică naturală
După calitate	umoristică naivă patetică	imaginativă abstractă reprezentativă	fantastică incisivă realistă
După tonalitate	optimistă olimpiană pesimistă	exultantă senină deprimantă	explozivă contemplativă inhibitivă

III. CARACTERISTICI FUNDAMENTALE

Originalitate elementară	*Originalitate estetică*	*Originalitate plastică*
primitivă clasică manierată	incompletă integrală superficială	nativă perfecţionată imitată

De observat că sistemul tripartiţiei era riguros respectat. De pildă, urmărind originalitatea elementară, autorul a evidenţiat caracteristicile determinate de intensitate (aspectul volitiv al conştiinţei), de calitate (aspectul intelectual al conştiinţei), de tonalitate (aspectul afectiv al conştiinţei). Caracteristicile, urmărite metodic după prescripţiile tripartiţiei, reprezintă ipostazele sub care ni se înfăţişează fondul capodoperei, mai precis aspectul său conştient şi analizabil. Clasificări asemănătoare, chiar dacă mai succinte, cunoşteau şi celelalte două elemente de bază ale capodoperei, forma şi armonia.

Oricît ar părea de ciudat, după opinia lui Dragomirescu, întreg acest corp de caracteristici şi organe de investigaţie, cu ajutorul cărora capodopera era supusă unui adevărat proces de vivisecţie, nu ar altera structura unitară a frumosului. Prin analiză se nimiceşte numai o operă de talent. Supusă aceluiaşi proces, oricît de complicat şi meticulos ar fi, capodopera îşi dezvăluie bogăţia structurilor sale interioare. Undeva, în *Integralismul*, Dragomirescu a ţinut să

Scanned with OKEN Scanner

răspundă acuzaţiilor — încărcate de ironie şi injurie — care, în epocă, i s-au adus adeseori. „Toate organele — scria autorul — pe care *Ştiinţa literaturii* le deosebeşte analizînd o capodoperă, toate elementele în care descompune aceste organe şi toate caracterizările acestor elemente nu sînt decît tot atîtea *puncte de vedere* de RECOMPUNERE a *întregului capodoperei.* Aşa fiind, cu cît metodologia ne va pune la dispoziţie mai multe organe, elemente, caracterizări, cu atît vom avea mai *multe prilejuri de a pătrunde o capodoperă în frumuseţile ei...* Analiza nu e decît mijlocul de a pătrunde *întregul* capodoperei cît mai adînc şi de a ne face să înţelegem cît mai bine adevărata ei fiinţă.“ [1] Prin analiză şi reflecţie emoţia estetică deci nu se alterează. Pentru a se realiza aceasta e însă absolut necesar ca în prealabil subiectul să-şi introducă în suflet opera pe care o contemplă, însuşindu-şi-o ca pe o fiinţă de sine stătătoare, dar integrînd-o printr-o osmoză rară pentru totdeauna în conştiinţa sa.

Şi, totuşi, toată această migăloasă metodologie prezintă, dincolo de pedanterie, distincţii utile şi ingenioase în clasificarea fenomenului estetic, ca şi în investigarea universului său. Într-o epocă de predominare a relativismului sub variatele sale forme de manifestare, Dragomirescu a năzuit să ştiinţifizeze (azi am spune să formalizeze) această disciplină socotită a fi teritoriu definitiv cedat subiectivităţii. Încercarea lui Dragomirescu, de care în epocă unii au rîs, iar foarte mulţi i-au contestat utilitatea şi valoarea, poate fi însă astăzi aşezată fără nici o îndoială *alături* de preocupările structuralismului. Iar structuralismul în estetică (sau în alte discipline limitrofe) se anunţă azi ca o modalitate de investigare a fenomenului artistic, preţuită şi recunoscută. Intuiţiile lui M. Dragomirescu trebuiesc de aceea tratate cu toată seriozitatea cuvenită. Iar schemele acestea, cu toate caracteristicile lor, dincolo de aspectul aparent hilar, ar trebui considerate ca încercări timpurii de a înzestra cercetătorul cu mijloace obiective, sigure şi precise (!) de investigare, pe care structuralismul — cu alte mijloace — avea să le găsească peste cîteva decenii.

Departe de noi intenţia de a-l prezenta pe M. Dragomirescu drept un precursor al structuralismului. Dar cititorul avizat al operei esteticianului român nu-şi poate reţine o exclamaţie de satisfacţie constatînd că unele dintre opiniile şi străduinţile creatoare ale acestuia, desconsiderate la vremea lor, şi-au găsit astăzi împlinirea într-o metodă de cercetare mult disputată, considerată cu deferenţă chiar atunci cînd e contestată. Puzderia de caracteristici pe baza cărora Dragomirescu cerea să se studieze fondul, forma şi armonia capodoperei sînt, dacă ne e îngăduită asemănarea, mijloace primitive şi, de fapt, inoperante în acest mod, ale limbajului formalizat al structuralismului. Cum se ştie, şi structuralismul îşi îndreaptă investigaţiile (cum dorea şi Dragomirescu) numai

[1] M. Dragomirescu, *Integralismul, 1929*, Editura Institutului de literatură, p. 11—12.

Scanned with OKEN Scanner

asupra capodoperelor, urmărind îndeosebi să le descrie profilul, structura lor interioară. De asemenea, cercetările structuraliste într-un efort necesar de abstractizare eludează valorile, determinările istorice, psihologice, sociale implicate în structura operei analizate. Şi în cercetările structuraliste întîlnim procedeul reducerii unei familii de personaje (ele sînt, la rîndul lor, expresii tipologice ale unor stări sufleteşti, sau psihofizice — ca să rămînem în termenii lui Dragomirescu — universal umane) la *arhetipuri* (amintind vizibil de *speciile* lui Dragomirescu), în temeiul faptului că exprimă realităţi cu valoare umană generalizatoare.

Poate că nu e deloc surprinzător faptul că mai toate interpretările excesive ale adepţilor radicali ai structuralismului (adică acele opinii care consideră că investigaţiile structuraliste elimină cu totul actul critic) le regăsim — *mutatis mutandis* — în *ştiinţa literaturii* a lui Dragomirescu. În realitate, structuralismul — ca unele dintre caracteristicile lui Dragomirescu — oferea numai posibilitatea analizei ştiinţifice, obiective a structurii unei opere literare. Judecata de valoare, ca şi operaţia absolut necesară a încadrării capodoperei şi a autorului ei într-un moment istoric, într-un curent literar, într-o familie de relaţii estetice, nu intră în obiectivele cercetărilor structuraliste. De aceea, cum s-a observat [1], rezultatele dobîndite cu ajutorul cercetărilor structuraliste trebuiesc în mod necesar completate cu operaţiile curente, ţinînd de aparatul evaluării propriu-zise. Dragomirescu a avut însă naivitatea să-şi considere estetica sa integralistă un instrument de investigare absolut şi atotcuprinzător [2], care nu oferă numai adevăruri privind aspectul formal al capodoperei, ci deopotrivă asupra celui de fond, ba chiar că poate stabili — pe această cale — judecăţi de evaluare temeinice, deplin obiective şi ştiinţifice. Evident că în aceasta aflăm una din deosebirile fundamentale dintre structuralism şi ştiinţa literaturii, aşa cum o concepe Dragomirescu. Considerîndu-se creatorul unui sistem filozofic închis, cu potenţe universale, Dragomirescu a investit în concepţia sa estetică încredere absolută, supralicitîndu-i enorm posibilităţile. Dar, repetăm, mai ales în lumina cercetărilor structuraliste actuale, unele dintre intuiţiile şi preciziunile lui Dragomirescu, ca şi întreaga sa strădanie de a ştiinţifiza estetica, cuceresc valori menţionabile, demne de a fi relevate şi studiate cu atenţie.

Ar trebui apoi relevat un fapt care ni se pare deosebit de important. Tot efortul aproape maniacal (expresia e a lui) de a ştiinţifiza estetica nu l-a dus pe Dragomirescu pînă acolo încît să considere că literatura (capodopera) e un produs penetrabil pe toate suprafeţele, posibil de explicat genetic în toată pro-

---

[1] Vezi Sorin Alexandrescu, *Structuralismul şi cercetarea literară*, *Contemporanul*, nr. 11, 1967.

[2] M. Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, 1934, Editura Institutului de literatură, p. 130.

funzimea ei. Dragomirescu a considerat, dimpotrivă, că în intimitatea unei capodopere fiinţează un nucleu imposibil de determinat, de investigat chiar cu o metodologie fină şi multilateral perfecţionată. Acest nucleu era misterul insondabil al operei, inefabilul ei, denumite de Dragomirescu elementul mistic. „Misticismul — preciza esteticianul — este o stare sufletească adîncă, mai mult simţită decît pricepută, constituind o realitate inanalizabilă, din care pot creşte creaţiuni sau izvorăsc simple combinaţiuni care aspiră la creaţiunea genială, fără s-o atingă. Creaţiunile sînt capodoperele..." [1] Acestui element mistic (alias organ fundamental, alias armonie), căruia îi corespundea originalitatea elementară sau mistică, Dragomirescu i-a acordat atenţie şi preţuire, aşezîndu-l întotdeauna pe locul principal în toate ierarhiile clasificărilor sale. Fondul şi forma ocupau locuri subalterne. Iar în constituţia, de pildă, a elementelor fondului, funcţia principală o ocupa ceea ce numea originallitatea elementară sau mistică, deşi importanţă majoră prezenta originalitatea psihică, tocmai pentru că era analizabilă.

Acest inefabil, botezat de Dragomirescu element mistic, a constituit obiectul celor mai neverosimile acuze, printre care aceea de obscurantist era poate mai deferentă. În realitate, termenul nu avea nici o determinare misticoidă, autorul, pentru a evita nedorite apropieri, a ţinut chiar să se delimiteze, denumind conceptul său „misticism raţional" (o carte a sa a căpătat în chip expres, titlul *De la misticism la raţionalism).* Aspectul raţional al acestui element aşa-zis mistic (citeşte : inefabil) provenea din structura sa conştientă dar inanalizabilă. N-a precizat Dragomirescu că fondul unei capodopere are drept componentă „o parte, de asemenea conştientă dar inanalizabilă, profunzimile mistice care unifică această tripartiţie" ? Dar, dincolo de aspectele insondabile şi inanalizabile ale capodoperei, rămîneau cele care puteau intra abundent în fascicula luminoasă a obiectivului cercetătorului pentru a o supune unei variate şi multilaterale investigaţii, din unghiuri şi perspective deosebite. Prin suprafeţele ei limpezi, să le spunem fenomenale, şi posibile de cercetat, capodopera (şi prin ea literatura) se legitima, socotea Dragomiresou, drept un produs natural asemănător altora din alte zone ontice şi epistemologice, devenind obiectul unei ştiinţe ca de pildă, (!!) zoologia şi geologia.

La sfîrşitul acestei destul de succinte analize a esteticii lui Dragomirescu, o întrebare, negreşit esenţială, îşi aşteaptă un răspuns obiectiv. Este oare estetica lui Dragomirescu un complicat lanţ de erori, din care nu rămîne nimic ? S-a cheltuit — cum s-a afirmat — strădania profesorului nostru de estetică numai în pedante operaţii clasificatoare, greoaie şi inutile ? În ciuda unor opinii cvasi unanime — la sedimentarea cărora au contribuit hotărîtor judecăţile partizan

---

[1] Vezi Adrian Marino, *Estetica şi judecata critică*, în *Iaşul literar*, nr. 3, 1967.

negatoare ale lui Lovinescu —, concepţia estetică a lui Dragomirescu îşi evidenţiază şi azi unele valori, uşor de descifrat la o lectură atentă.

Respingînd orientările istoriste şi cele psihologiste, autorul *Ştiinţei literaturii* a izbutit să afirme în cuprinsul esteticii autonomiste un punct de vedere original, cu certe elemente durabile. Antisubiectivist şi cucerit de prestigiul pozitivismului, Dragomirescu şi-a propus — nu fără a izbuti — să releve temeiurile obiective ale reacţiilor esenţialmente subiective produse de frumosul artistic în conştiinţa umană. Şi-a structurat pentru aceasta treptat un întreg sistem estetic în care cunoscute teze şi principii platoniciene — acomodate prin Schopenhauer — conviețuiau cu altele de vădită provenienţă scientistă. A sa teorie a capodoperei (excluzînd pentru moment din discuţie simetrica încrengătură bazată pe rigorile tripartiţiei) pornea de la necesitatea — justificată — de a crea operei literare într-adevăr valoroase un statut autonom. Altfel spus, să o izoleze de factorii care o produseseră, analizînd-o ca existenţă de sine stătătoare, cu genetica ei interioară şi realitatea ei estetică nepieritoare. Crearea acelei puzderii de organe, elemente şi caracteristici, care descumpănesc şi şochează aveau tocmai menirea nobilă de a înzestra esteticianul, cercetătorul, criticul literar cu mijloace pozitive, pentru investigarea universului particular şi independent al frumosului.

Ambiţia vană de a fi creatorul unui întreg şi unitar sistem estetic [1], rigorile normative ale esteticii sale, încorsetată într-o construcţie arhitectonică bizară, au dăunat enorm efortului creator al lui Dragomirescu. Acestea nu pot însă anula calităţile ei reale care, în epocă, se disting prin originalitatea punctului de vedere, cel puţin tot atît de valoros dacă nu chiar superior celor afirmate de alţi esteticieni români şi străini. Comparată, de pildă, cu istorismul excesiv al lui E. Lovinescu, estetica lui Dragomirescu îşi dezvăluie incontestabilele ei valori. Aşezată într-o balanţă comparativă, nu se detaşează ca valid criteriul estetic de valorificare propus de Dragomirescu, potrivit căruia capodoperele, existenţe estetice de sine stătătoare, îşi prelungesc viaţa de-a lungul vremurilor, nepieritoare în frumuseţea durată de ceea ce numea genialitatea creatoare? Iar exagerațiile teoriei capodoperei, cu negarea dogmatică a oricăror constante istorice, nu se datoresc, cel puţin în parte, şi punctelor de vedere adversare care procedau prin transformarea istorismului în unic criteriu de apreciere estetică?

Fără îndoială, desconsiderarea istoricului în geneza frumosului, exagerațiile teoriei capodoperei, dogmatismul esteticii normative, schematizarea metodologică a mijloacelor analitice, asamblate într-o construcţie greu de străbătut şi învestită cu puteri suverane nu pot fi azi acceptate. Dar nici nu poate fi acceptat blamul

---

[1] Nicolae Iorga, care i-a păstrat o ostilitate constantă, scria: „...Mihai Dragomirescu, descoperitorul cunoscut al unei ştiinţe a literaturii, care ori nu e nimic, ori e un simplu capitol al esteticii", în *O viaţă de om, aşa cum a fost*, III, 1934, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

greu ca o lespede pe care mulţii (şi prestigioşii) săi adversari l-au aşezat pe o operă atestînd şi astăzi valoroase puncte de vedere, interesante şi de incontestabilă utilitate metodologică.

★

Un intim proces de simetrie leagă estetica lui Dragomirescu de critica literară, altfel spus de aplicarea în cîmpul analitic a concepţiei sale estetice. Partizanul ineflexibil al autonomiei esteticului preconiza o critică adecvată. „O singură critică e mare, o singură critică e adevărată ; aceea care nu stînjeneşte prin cererile ei strîmte autonomia sufletească a artiştilor, aceea care cere de la toţi numai perfecţiune în expresiunea sentimentelor lor de natură estetică, oricare ar fi ele altminteri ; aceea care are credinţă că arta n-are să satisfacă trebuinţe trecătoare ci veşnice — critica estetică. Şi această critică e aceea care ne dă ...punctul fundamental de vedere." [1]

Principiile criticii estetice afirmate şi apărate de Dragomirescu la începutul secolului nostru îşi dezvăluie semnificaţia numai dacă le raportăm la peisajul literar al vremii. Intrată, cum spuneam, într-o nouă perioadă a evoluţiei sale, literatura românească înregistrase încă în ultimul deceniu al veacului trecut apariţia a ceea ce Călinescu numise „momentul naţional", în care semănătorismul şi poporanismul capătă poziţii precumpănitoare. *Convorbirile literare* — prin Mehedinţi, dar nu fără acordul tacit al lui Maiorescu, se adaptează acestei orientări aproape generale. Confuzia deliberată dintre estetic şi cultural, dintre estetic şi politic domină înfruntările din publicistica vremii, încît Dragomirescu, autonomist consecvent, îşi face un titlu de glorie din afirmarea cu glas tare a „principiului separaţiunii sferelor" amintite. În articolul inaugural al *Convorbirilor critice*, Dragomirescu declarase limpede : „...În aprecierea operelor de artă, în vremea de faţă este precumpănitor criteriul politic şi cultural, nu criteriul artistic. Aceasta înseamnă că înţelegerea operelor literare este din capul locului falsificată, şi apariţia acestei reviste este tocmai semnul că o reacţiune în contra acestui fel de a privi lucrurile, se impune." Şi nu uita să menţioneze că „atitudinea criticului în concepţia critică a acestei reviste n-are să fie cîtuşi de puţin influenţată de conţinutul operei de artă." [2] Directorul noii publicaţii avea curajul să proclame, într-o atmosferă vădit ostilă, necesitatea stăvilirii acţiunilor de imixtiune brutală în procesul creaţiei artistice prin recomandările tematice (avea să practice, în schimb, intervenţia activă în ceea ce numea „desăvîrşirea artistică", întotdeauna îngrijit de eliminarea unor reale sau bănuite „defecţiuni" de formă) : „Nu stînjeniţi inspiraţiunea poeţilor — clama profesorul bucureştean —

---

[1] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 140—141.
[2] *Op. cit.*, vol. I, p. 82.

îndemnîndu-i să facă cutare sau cutare fel de literatură : ţărănism, poporanism, naţionalism, simbolism, artă nouă sau artă veche, artă folositoare sau artă de lux. Lor să le cerem numai un singur lucru : *să facă artă.*" [1] Această curajoasă afirmare a criticii estetice este singurul merit care i s-a recunoscut lui Dragomirescu. Lovinescu, adversarul său ireductibil, a concedat să recunoască aceasta în cuprinsul unui capitol din *Istoria literaturii române moderne* în care Dragomirescu — omul şi opera — sînt cu socoteală acoperiţi de ridicol. „În epoca unei critice dominată de ideea naţională sau socială, dl. Dragomirescu are meritul de a fi continuat acţiunea profesorului său Maiorescu, menţinîndu-se pe terenul strict estetic şi afirmînd autonomia artei faţă de orice altă categorie." [2] Fără îndoială, meritul acesta nu e de loc minor şi toomai de aceea i-a fost recunoscută integral valoarea. Numai că el nu e singurul.

La aceasta se cuvin adăugate tendinţele criticii impresioniste ce-şi făceau loc în publicistica românească a timpului, o vreme, oricît ar părea de ciudat, chiar în paginile revistei condusă de Dragomirescu. Eugen Lovinescu, cucerit la Paris de strălucirea fertilă a criticii impresioniste (mai ales de foiletoanele lui Anatole France şi E. Faguet), o va practica o vreme, publicîndu-şi în *Convorbiri critice* piesele care vor forma materia volumelor I şi II (1909—1910) din *Critice*, apărute la Socec încă în timpul anilor de studii la Paris. Cîtă vreme Lovinescu se limita la practicarea acestei modalităţi, Dragomirescu se arăta tolerant, publicîndu-i lui Lovinescu tot ce-i trimitea din capitala Franţei. Ciocnirea avea să se producă inevitabil în momentul cînd Lovinescu va încerca să teoretizeze pe marginea criticii impresioniste, străduindu-se s-o legitimeze ca atare. Adversar hotărît al relativismului (indiferent dacă era de structură istoristă sau impresionistă), întemeindu-şi critica pe estetică, şi aceasta, la rîndul ei, pe filozofie, Dragomirescu a ripostat vehement. Polemica s-a purtat în 1909 chiar în *Convorbiri critice*, aceasta marcînd începutul ostilităţilor de o viaţă dintre cei doi critici.

Nu e firește aici locul unei îndeaproape urmăriri a acestei polemici. Ea prezintă interes numai întrucît evidenţiază opoziţia de principiu a lui Dragomirescu faţă de critica impresionistă şi, pe această cale, reliefarea unor trăsături distinctive ale concepţiei sale despre critica literară. Lovinescu stăruise asupra ideii că, prin excelenţă, critica impresionistă e sintetică, ea distingîndu-se prin „înţelegerea imediată şi instinctivă a notelor esenţiale... fără ocol, fără schimbări doctrinare, fără abateri principale." [3]

---

[1] *Idem*, p. 172.

[2] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române moderne*, II, Editura „Ancora", 1926, p. 161—162.

[3] E. Lovinescu, *În jurul impresionismului*, *Convorbiri critice*, 1909, nr. 7—8, p. 563.

Evident, Dragomirescu, partizanul unei critici întemeiată pe principii estetico-filozofice, nu a putut accepta asemenea puncte de vedere, insistînd asupra superiorităţii criticii raţionaliste care repudiază instituţionalizarea pluralităţii gusturilor individuale, formînd o unitate raţională dogmatică (de ce n-am spune-o ?) de gust pe baza unor precise criterii normative. „În deosebire de criticul impresionist, criticul raţionalist nu se mărgineşte să pună în relief prin mijloace literare, şi atît cît îi permite talentul, ideea esenţială, ci şi caută s-o întemeieze prin argumente împrumutate din doctrinele estetice şi literare admise sau cunoscute sau chiar din directivele sale proprii, dacă are şi dă astfel nu numai o *impresie* dar şi un *fundament raţional* care poate fi supus discuţiei, dar care nu poate fi, cum e critica impresionistă, înlăturat fără discuţie." Din această pricină, precizează mai încolo directorul *Convorbirilor critice*, „critica raţionalistă trebuie să-şi aibe temeiurile într-un sistem de gîndire din care să nu lipsească principiile esenţiale estetice şi literare recunoscute explicit sau implicit de cugetarea filosofică şi critică de pînă acum" [1]. Dragomirescu nu obosea în a demonstra că esenţiala deosebire dintre impresionism şi raţionalism în critică constă în aceea că primul e „prin esenţă contingent şi trecător" iar raţionalismul ar fi „absolut şi permanent" [2] pentru că, întemeiat pe principii estetice formale, examinează analitic opera de artă, relevîndu-i valorile, „pe o bază obiectiv ştiinţifică, deci controlabilă".

Opiniile acestea ale lui Dragomirescu interesează — cum spuneam — numai întrucît definesc concepţia sa despre critică. Altfel, în cîmpul criticii curente, modalitatea sa, deşi socotită absolută şi superioară, nu a dat, în ceea ce-l priveşte, rezultate deosebite, pe cînd Lovinescu, pornit de la impresionism, a rămas cunoscut ca unul dintre exponenţii străluciţi ai criticii româneşti. Dar, dincolo de rezultatele dobîndite, nu poate fi negată, cu serioase amendamente, justeţea punctului de vedere dragomirescian, respingerea motivată a impresionismului (negat, cum se ştie, apoi şi de Lovinescu), aşezarea judecăţii de valoare pe o estetică adecvată. E drept, Dragomirescu comitea eroarea de a absolutiza valoarea criticii raţionaliste, negînd total unele dintre principiile impresionismului, juste în sine. De pildă, pledoaria pentru pluralitatea gusturilor (a idealurilor estetice) implica ideea negreşit valoroasă a varietăţii, a negării preciziei într-un domeniu în care instrumentele de măsurat nu pot opera ca în mecanică. Nu ar trebui însă eludat faptul că Dragomirescu s-a străduit — primul — să afirme şi să practice critica analitică, pornind de la principiile esteticii maioresciene. Critica românească dintre cele două războaie, inclusiv E. Lovinescu, avea să continue această modalitate, începută incontestabil de Dragomirescu.

---

[1] M. Dragomirescu, *În jurul impresionismului*, *Convorbiri critice*, 1909, nr. 7—8, p. 567, 568.

[2] *Op. cit.*, nr. 10, p. 698, 699.

Scanned with OKEN Scanner

Respingerea literaturii sămănătoriste, poporaniste sau a celei socotite de Dragomirescu drept decadentă nu a fost făcută numai în virtutea principiilor autonomiste. Dragomirescu era prin formaţie estetică şi temperament un adept al literaturii clasice şi a echilibrului clasic. Aceste predispoziţii vor îndeplini roluri importante în judecăţile estetice ale lui Dragomirescu, în exerciţiul critic diurn, de vreme ce directorul *Convorbirilor critice* elogia „splendida literatură clasică, cea mai aleasă hrană pentru cele mai alese sufilete", pronosticînd că numai „opera clasică... rămîne în patrimoniul culturii umane". [1]

Surprinzător e faptul că relativ cam în aceeaşi perioadă istoria noastră literară are de înregistrat ceea ce G. Călinescu numea „îndrumarea spre clasicism", venită în special din partea a doi critici (H. Sanielevici şi M. Dragomirescu) de orientare estetică net potrivnică. Dincolo de deosebirea structurală a orientării estetice, cei doi critici se întîlneau în acţiunea de blamare a literaturii sămănătorist-poporaniste din perspectiva unor concepte şi normative clasiciste. Spre deosebire de Sanielevici, la autorul *Ştiinţei literaturii* aplecarea spre clasicism provenea limpede din structura particulară a concepţiei sale estetice. Pentru că era negreşit firesc ca un estetician care nega istoricul şi îşi plasa capodopera sub specia universalităţii să prizeze numai valorile socotite durabile ale clasicităţii. Dragomirescu va arăta, aşadar, interes pentru tipurile eterne, exemplare. Preferă (în artă) universalul, respingînd accidentalul. Are înţelegere pentru existenţele umane normale, echilibrate, şi desfide bravadele romantice, „cazurile", insolitul. Acceptă civilizaţia, construcţiile echilibrate şi armonioase, cultivă situaţiile clare, coerente şi logice, spiritul didactic, urmărind să evidenţieze peste tot regula şi principiul. [2] Din această perspectivă estetică, Dragomirescu va aşeza mereu opera atestînd virtuţi clasice pe o scară de valori superioară, romantismul fiind considerat de substanţă subalternă. O spunea limpede în această precizare deplin revelatoare. „Originalitatea *clasică* este superioară originalităţii realiste şi romantice. Clasicismul e echilibru, e sănătate, e drumul bătut de sutele de generaţiuni conştiente ale omenirii. Realismul poate cădea uşor în naturalism, care, prin natura lui e meschin şi repulsiv ; romantismul tot aşa devine misticism bolnav şi difuz." [3]

Normativ şi în judecăţile sale apreciatoare, Dragomirescu ajunge, în consecinţă, să valorifice operele (de fapt capodoperele) în funcţie de, ca să spunem aşa, cîtimea substanţei clasice conţinute. Operele vădind tulburări romantice sînt din capul locului notate negativ, criticul consumîndu-se într-o necontenită căutare a unor elemente de natură clasică chiar în lucrări de certă factură

---

[1] M. Dragomirescu, *Critică*, II, 1928, p. 350, 257—258.

[2] Cf. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U., 1965, p. 14—22.

[3] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 256.

Scanned with OKEN Scanner

romantică sau realistă. De pildă, piesele lui E. Rostand n-ar atinge valori majore pentru că „avînd preponderent elementul romantic şi sentimental, nici una (dintre piese, *n.n.*) nu este cu adevărat clasică, deşi, de altminteri, ele se prezintă cu o virtuozitate de stil şi de limbă", pe lîngă care calificativul „romantic" era el însuşi degradant, de vreme ce, am mai citat, numai „opera clasică... rămîne în patrimoniul culturii umane". [1]

În literatura română Dragomirescu operează cu aceleaşi normative estetice, străduindu-se mereu să releve elementele clasice în opere de factură deosebită, pornind de la principiul cumva programatic dar vădit hazardat după care „trăsătura caracteristică a literaturii române este de a fi prin excelenţă poetică şi clasică" [2]. Evident, în orice operă pot fi găsite trăsături şi elemente clasice fie de ordin strict compoziţional, fie ca expresie a unei atitudini estetice a personajelor implicate. Cînd criticul spune, de pildă, că „toate aceste balade (populare, *n.n.*), cu toate elementele lor romantice şi realiste, sînt clasice în sensul că se disting prin echilibrul compoziţiunii, prin sobrietatea stilului, prin caracteristica personagiilor şi situaţiilor, prin motivarea evenimentelor, aşa că pot servi ca *model*, în toată puterea espresiunii" [3], el are, dincolo de tentele prea apăsate, dreptate. Aceasta, mai ales, dacă pornim şi de la ideea, pilduitor demonstrată de G. Călinescu, că „nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic", că scriitori şi opere clasificate rigid, ca avînd o singură dimensiune, le au deopotrivă pe amîndouă.

De neacceptat este însă punctul de vedere al criticului Dragomirescu după care numai dimensiunile clasice conferă valoare şi universalitate, ostenind pentru aceasta în, la urma urmei, inutile operaţii de extragere a caracterelor de clasicitate chiar în opere cu o vădită structură preponderent romantică. Nu a formulat Dragomirescu, pentru „a-l salva" pe Eminescu, această propoziţie: „deşi socotit romantic şi deşi după pesimismul său poate fi considerat ca realist, Eminescu e totuşi un clasic prin seninătatea sa"? Sau nu a spus tot el că „trăsătura clasică a poeziei româneşti... se găseşte, lucru extraordinar chiar — o spunem fără reticenţă — la aşa-numitul reprezentant al aşa-numitei poezii noi de la Verlaine încoace, Ion Minulescu... Versul şi imaginile îi sînt clasice, fondul sensualist — deşi abundînd în ciudăţenii romantice şi mistice — este tot de esenţă clasică" [4]?

Clasicismul era detectat şi la Iosif, stăruindu-se asupra ideii că, bunăoară, valoarea volumului *Patriarhale* e conferită de elementele clasice. „*Patriarhalele* lui Şt. O. Iosif cuprind două capodopere (*Seceta* şi *Doina*, *n.n.*) în care ideea,

---

[1] *Idem*, p. 257—258.
[2] *Idem*, p. 273.
[3] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 274.
[4] *Idem*, p. 278, 286, 281.

Scanned with OKEN Scanner

atmosfera sufletească şi plasticitatea fac una cu clasicismul formei sale originale." Cele două capodopere respiră „seninătate clasică", ridicîndu-se deasupra concretului istoric de proveniență sămănătoristă, pentru a atinge „puritatea ei clasică", atestînd „caracterul nu numai românesc, dar şi universal".[1] În virtutea aceloraşi normative clasiciste erau apreciate unele lucrări ale lui C. Sandu-Aldea, Cincinat Pavelescu („Cincinat Pavelescu e un poet clasic şi merită să trăiască în conştiinţa viitorimii"[2]), Brătescu-Voineşti, dar şi ale lui Duiliu Zamfirescu sau Agîrbiceanu (în *Fefeleaga* şi *Luminița):* „cu toată semnificaţia naţională ce-i putem da, ea este susceptibilă şi de o semnificaţie universală: ea simbolizează întreaga strădanie zadarnică a omenirii"[3].

Adevărul impune observaţia că undeva criticul intuieşte dificultatea agravantă a punctului său de vedere. Încearcă, în consecinţă, să-l amendeze prin mlădiere şi nuanţare, nu fără a izbuti, ca în această lucidă înţelegere a fenomenului literar. La noi, scria criticul la începutul veacului, nu s-ar fi resimţit excesiv disputa dintre şcoli şi atitudini estetice. „Printr-o intuiţiune ce merită să fie relevată, poeţii români au putut fi, în acelaşi timp, clasici şi romantici, realişti şi simbolişti, naturalişti şi clasici. Ei în mod instinctiv şi-au dat seama că *arta este una* şi au împrumutat materialul ori unde l-au găsit, dîndu-i întruparea cea mai potrivită. Cu alte cuvinte — poezia română s-a ridicat din capul locului la adevăratul clasicism care nu vrea să ştie de şcoale şi curente şi vrea, mai înainte de toate, să realizeze frumuseţea."[4] Cu toate preciziunile exclusiviste din final, potrivit cărora numai „adevăratul clasicism" conferă viabilitate şi valoare frumosului, observaţiile acestea ale lui Dragomirescu sînt judicioase şi de bun-simţ. Important e faptul că aici se subliniază posibilitatea şi necesitatea coabitării ipostazelor şi modalităţilor antinomice, că operele romantice sau cele (în prelungirea romantismului) simboliste nu sînt, prin chiar aceasta, excluse din sferele delicate ale artei. (E poate necesar de amintit aici faptul semnificativ că Dragomirescu a inclus pentru prima oară lucrări ale lui Macedonski în manualele şcolare.) E adevărat că în sorgintea acestei judecăţi trebuie căutat şi un anume element de oportunitate. Revista lui Dragomirescu, cenaclul său, în general ceea ce numea el „şcoala nouă", număra scriitori de formaţie artistică deosebită, de la semănătorişti pînă la simbolişti, şi orice criteriu exclusivist putea duce la o stare explozivă, determinînd rapide dizidenţe sau dezertări. Conducătorul cenaclului a optat, în consecinţă, pentru o poziţie mediană, unanim acceptabilă, după care modalităţile se interferează, nu fără a sublinia că nota clasică, aflată chiar în opere romantice, este aceea care realizează frumosul.

---

[1] M. Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, p. 66—67
[2] *Idem*, p. 144.
[3] *Idem*, p. 88—89.
[4] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

Din păcate, principiile acestea lucide, relevate mai sus, nu au operat întotdeauna, frecvente fiind cazurile, mai ales după primul război mondial, cînd normativele clasiciste îi dictau respingerea brutală şi penibilă a valorilor poeziei moderne, pentru înţelegerea căreia criticului îi lipseau — vai! — mijloacele. După ce „desfiinţase" valoric întreaga dramaturgie modernă (inclusiv, dacă nu în primul rînd, Cehov) pentru că „niciodată n-a putut ajunge la concepţia clasică literară", decretase lipsită de valoare dramaturgia unor Shaw, Claudel şi a supralicitat opera, negreşit valoroasă, a lui Sorbul şi V. Eftimiu („Uşor se poate dovedi că cei mai însemnaţi dramaturgi de astăzi *în literatura mondială (s. n.)* sînt Mihail Sorbul şi Victor Eftimiu, unul reprezentînd dramaturgia clasică cu nuanţă realistă şi celălalt reprezentînd dramaturgia clasică cu nuanţă romantică" [1]. Autorul a formulat cele mai puţin pertinente judecăţi faţă de noile tendinţe literare româneşti.

După război, criticul se arată efectiv scandalizat de modificarea peisajului literar, de afirmarea unor noi modalităţi de expresie, de evoluţia sensibilă a materialului de inspiraţie. Criticul le va respinge pe temeiurile solide ale rigorilor clasiciste, clamînd alarmat: „A venit pe lume domnia sensualismului, a urîtului, a dezarticulaţiei gîndurilor, a moleşirii intelectuale, a legănării sentimentale, a reveriei fără fond şi fără contur". Preţuitorul armoniei şi echilibrului clasic, a temelor morale şi a viziunii caracterologice, a decenţei şi calmului olimpian considera că în noile fenomene literare poate diagnostica o adevărată „boală culturală... şi zăpăceală intelectuală", condamnînd în termeni iritaţi popularitatea care se făcea „în coloanele cutărei prese pentru poezia voită, scrîntită şi fără sentiment a lui Arghezi, pentru nevropatismele lui Vinea, Baltazar, Aderca ori Barbu, sau pentru publicaţii ca *Contimporanul*, ce parcă sînt scrise în cămăşile de forţă de la „Mărcuţa" [2].

Şedinţele de după război ale Institutului de literatură au luat masiv în dezbatere aspecte caracteristice ale poeziei moderne, distingîndu-se printr-o vinovată respingere a unor valori autentice. Făcînd obiectul unei şedinţe de analiză în 1922, placheta lui Bacovia *Plumb* (1916) a avut parte de cele mai neaşteptate aprecieri, încununate didactic de verdictul ce se voia definitiv al profesorului: „Bacovia e un talent literar indiscutabil. Nu e un poet, căci nu poate să plasticizeze cu elemente sufleteşti un element în evoluţia lui. Sînt simple dispoziţiuni sentimentale, ba şi psihologice. E proză poetică care afectează forma poeziei... E o încrucişare de intenţie şi mijloace... Aceasta este judecata estetică din punctul de vedere al sistemului nostru literar." [3]

---

[1] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 256.
[2] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 294.
[3] Cf. *Buletinul Institutului de literatură*, 1922, fasc. 3, p. 228.

Scanned with OKEN Scanner

Ţinta frecventă a atacurilor de acest fel era însă opera lui Lucian Blaga, supusă, în seminariile institutului condus de Dragomirescu, unui adevărat foc concentric, urmărită metodic în variatele ei manifestări şi condamnată ca o expresie exemplară a ceea ce profesorul de estetică numea „eczemă literară". În acelaşi an 1922, o şedinţă a institutului, după ce a audiat un referat vehement negativ pe marginea plachetei *Paşii profetului,* a conclus prin vocea autorizată a magistrului : „poezia lui Blaga e săracă în fond, bogată în exterior... Blaga e o valoare ca ideolog şi literat, nu ca poet." [1] Sau, altădată, comentînd volumul *Zamolxe :* „E rece. E ridicul. E ideolog nu e poet. Sînt imagini reci." [2] Peste doi ani, într-o şedinţă a aceluiaşi institut, în care se comenta volumul *În marea trecere,* Dragomirescu avea să decidă tot atît de opac, numai că de astă dată cumva mai didactic : „Faţă de cele două dintîi *(Poemele luminii* şi *Paşii profetului, n.n.),* ne-am întrebat asupra calităţilor care le-au dat dintr-o dată o faimă însemnată dar ne-am întrebat şi dacă într-însele găsim ceva care să rămînă caracteristic în patrimoniul nostru literar. Ne-am întrebat : are vreo capodoperă, fără de care literatura română să nu se poată lipsi ? În cercetarea noastră am găsit că Blaga e un scriitor de mare talent şi că are un stil iluminat de imagini. De cele mai multe ori căutate sau manierate, ele ne fac, în stilul lui Blaga, impresia unor boabe de rouă sclipind în deosebite culori. E un stil limpede şi colorat. Blaga e un scriitor manierat, dar *scriitor.* Dacă am găsit că e scriitor minunat — deşi nu recomandabil ca model —, în volumele lui n-am găsit capodopera poetică ce ar trebui pusă într-o antologie a literaturii române." [3] Cititorul familiarizat cu complicatul sistem estetic al profesorului bucureştean, care ştie că, de pildă, conceptul de talent era situat pe o poziţie inferioară în ierarhia valorilor creatoare, mult depărtată de genialitate, că scriitorul nu putea produce decît lucrări de talent, niciodată capodopere, poate înţelege limpede cîtă depreciere şi desconsiderare faţă de poezia lui Blaga conţin judecăţile didactice ale conducătorului Institutului de literatură.

Faţă de poezia modernă opacitatea lui Dragomirescu a fost densă şi totală, nicăieri fisurată de lumina comprehensiunii, constituind în bună măsură sursa violentelor atacuri la care a fost supus între cele două războaie din partea noilor generaţii scriitoriceşti.

Nu e mai puţin adevărat că faţă de celelalte genuri literare, Dragomirescu a dovedit mai multă înţelegere, literatura modernă nefiind de astă dată respinsă. Perpessicius avea să-şi aducă aminte mai tîrziu de o memorabilă şedinţă de cenaclu condusă de Dragomirescu, în locuinţa sa de pe str. Gramont, unde Camil Petrescu şi-a citit prima versiune din *Jocul ielelor :* „N-am uitat — scria

---

[1] Cf. *Buletinul Institutului de literatură,* 1922, fasc. 2, p. 200.
[2] *Idem,* 1923, nr. 33, p. 57.
[3] *Idem,* 1925, p. 40—41.

cu înfiorată recunoştinţă Perpessicius — cuvîntul patern al profesorului, şi de accentul lui tonifiant ne-am adus aminte întotdeauna la încercările cîte abia începeau."[1] Undele binevoitoare ale profesorului au protejat multă vreme destinul dramaturgiei lui Camil Petrescu, iar autorul îi solicita statornic opinia, poate şi pentru că fostul director al *Convorbirilor critice* era membru influent în Comitetul de lectură al Teatrului Naţional. Oricare ar fi cauza care îl aducea pe dramaturg la cenaclul Institutului de literatură, fapt este că mărturisirea lui Perpessicius este confirmată de o caldă însemnare din jurnalul lui Dragomirescu. În 1921, jurnalul lui Dragomirescu consemna : „Seara, întrunirea biroului Institutului. Prezenţi M-me Marinescu (cu bărbată-su), Struţeanu, Russu (lipseşte Emilian), iar cu dînşii vin Camil Petrescu şi Panaitescu-Perpessicius. Citim actul II din *În larg* (titlul de atelier al piesei, schimbat ulterior pentru cel definitiv, *Jocul ielelor, n.n.*) şi conving pe autor de unele schimbări ce trebuie să facă în actul II. Cînd însă îi cer altele mă seacă la inimă cînd îmi spune : sînt surd şi asurzesc de neurastenie şi mi-e interzis să mai lucrez 7 luni de zile. Săracul băiat ! Rămîn dezarmat şi totuşi mai toată lumea vede că am dreptate."[2] În aceeaşi lună acelaşi jurnal consemnează lapidar un act de evidentă bunăvoinţă faţă de tînărul dramaturg : „La Comitetul Teatrului (Naţional, n.n.), Camil Petrescu citeşte ultimele acte amendate întrucîtva din piesa lui *Suflete tari* şi o primim."[3] E un exemplu din mai multe altele, care luminează personalitatea lui Dragomirescu, apropiind-o de preocupările şi problematica contemporană.

Dar, ne grăbim s-o reamintim, critica lui Dragomirescu nu este de fapt legată şi fixată de perioada dintre cele două războaie. Rolul criticii lui Dragomirescu e, dimpotrivă, legat de începutul veacului nostru, cînd a reprezentat, datorită idealurilor afirmate, o direcţie literară deosebită. Antisemănătorist, antipoporanist şi delimitîndu-se cu o prudenţă maioresciană de simbolism, directorul *Convorbirilor critice* a imprimat o culoare particulară în peisajul literar al epocii acesteia tulburată de direcţii contrare. Zbaterea criticului trăda vizibile încrîncenări dramatice. Tragedia strădaniilor sale provenea din aceea că era în bună măsură lipsit de forţele literare cu ajutorul cărora să poată afirma o nouă direcţie pe urmele adînc săpate de Maiorescu încă în 1867—1872. Esenţial ca importanţă şi semnificaţie este numai punctul său de vedere, străduania aproape singulară de a apăra valorile esteticului, contribuţia sa, materializate în studiile şi foiletoanele critice. (Privind istoric lucrurile, am spus că Dragomirescu a retrăit — evident la altă scară — drama lui Macedonski care şi el s-a zbătut să afirme, fără o pleiadă de scriitori reprezentativi, o

---

[1] Perpessicius, *Camil Petrescu printre noi*, *Tribuna*, nr. 35, 2 august 1959.
[2] M. Dragomirescu, *Note-Jurnal*, seria a IV-a, nr. 6, p. 85.
[3] *Idem*, p. 102.

nouă direcţie literară, esenţială ca semnificaţie şi consecinţe rămînînd numai opera sa.) Pentru că era fără îndoială greu, dacă nu chiar imposibil de creat o „nouă şcoală", o „nouă direcţie", cu scriitori care erau sufleteşte apropiaţi crezurilor estetice dominante în epocă (unii celor sămănătorist-poporaniste, alţii celor simboliste), sau să se înfăptuiască aceasta cu poeţi cu totul modeşti ca I. Nanu, G. Gregorian sau Cincinat Pavelescu, chiar dacă erau adepţii neoclasicismului. De acest decalaj dintre intenţie şi posibilitate şi-a dat seama şi Dragomirescu, acceptînd — nu fără regrete — să semneze actul de deces al *Convorbirilor critice*.

Activitatea critică a profesorului bucureştean, începută la *Convorbiri literare* şi continuată la ale sale *Convorbiri critice* şi *Falanga*, a urmat două planuri paralele, legate între ele prin trainice punţi de contact: afirmarea, în primul rînd, a unei modalităţi deosebite în critică şi totodată promovarea unei noi pleiade de scriitori, ca expresie elevată a noii orientări. Evident, principiile generale-estetice ale acestei „noi" modalităţi critice erau cele maioresciene, apărate purist de pericolul real al noilor orientări, infiltrate în chiar corpul de granit al cetăţii. Criticul, care a părăsit *şi din această pricină* cercul bătrînei publicaţii junimiste, avea să observe adevărul, prea evident, prin 1905—1908: „*Convorbirile literare*... urmăresc un scop mai mult sau mai puţin larg — nu literar, ci politic. Preocupările *Convorbirilor literare* nu mai sînt «adevărul pentru adevăr» şi «frumosul pentru frumos»... Trebuie să constat că acest scop nu e de natură artistică sau ştiinţifică şi subordonează de-a dreptul arta şi ştiinţa unor preocupări care, oricît de însemnate ar fi, sînt streine de ele." În temeiul acestei realităţi de fapt, criticul avea dreptate să proclame limpede: „*Convorbirile literare* cele nouă (conduse de geograful S. Mehedinţi, autorul cunoscutului articol apărut în *Sămănătorul, O primăvară literară, n.n.*) nu sînt cele vechi... Noi şi numai noi am rămas credincioşi vechiului steag." [1] Revendicîndu-se drept legatar al drapelului înălţat pentru prima oară de *Convorbiri literare*, Dragomirescu ţinea să precizeze că revista sa are de îndeplinit o altă misiune. Spre deosebire de revista ieşeană, care a trebuit să respingă falsele valori, publicaţia sa ar avea una (se putea altfel?) de clasificare şi ierarhizare: „...Pe cînd dl. Maiorescu, cu ajutorul ideii de adevăr, a nimicit cu ironia-i incisivă o întreagă epocă stearpă şi a premers unei epoce de înflorire, activitatea *Convorbirilor critice*, cu aceeaşi idee, era chemată nu atît să orînduiască, cît să ordoneze şi să stabilească scara valorilor într-o epocă de renaştere literară, în care bogăţia poetică era mare, dar judecata cîrmuitoare aproape nulă" [2].

---

[1] *Convorbiri critice*, I, nr. 4, p. 224, 225.
[2] M. Dragomirescu, *Critică*, I, 1927, p. 368.

Scanned with OKEN Scanner

Pe fundamentele teoretice ale acestei estetici ortodox-autonomiste, Dragomirescu, angajat în marile sale campanii, avea convingerea iluzorie că e inițiatorul nu numai a unei modalități critice deosebite, dar chiar al unui curent literar. A spus-o fără ocol, cu candoarea care-l caracteriza : „Sub influența *Convorbirilor critice* s-a putut forma o adevărată *școală nouă* — a putut lua naștere un adevărat curent literar", dezvăluind și natura substanței teoretice, liante, care aduna în același front scriitorii afiliați. Această idee, care a fost adoptată ca un articol de credință de către scriitorii noii școale, a fost autonomia Artei." [1] Această rigidă înțelegere a esteticului, pe care — trebuie spus — nu o acceptase nici părintele său spiritual, ar fi constituit sursa unei modalități critice intransigente, principiale — pe care se lăuda că ar fi practicat-o. „Din această idee a izvorît directiva de *critică obiectivă* a acestei reviste — critica mai presus de patimi și interese." [2]

M. Dragomirescu se imagina mereu în ipostaza criticului magistru care împarte detașat și imparțial lauri sau condamnări. Împrumuta și aici note caracteristice din tradiția prestigioasă a magistraturii critice maioresciene, pe care voia să le reabiliteze într-un climat mult predispus spre evaluări partizane, în virtutea unor criterii extraestetice. O spunea limpede la deschiderea *Convorbirilor critice :* „Critica obiectivă, rece, așezată, care se ridică fără slăbiciune deasupra patimilor de o zi și care, văzînd și cercetînd numai lucrul, nu vrea să știe dacă este făcută numai de un prieten sau de un dușman și luminează pe cititori asupra valorii lui, fără ură și fără părtinire, cu temeiuri totdeauna fățișe și clare — această critică ne lipsește. Cu gîndul de a introduce în mișcarea noastră literară o astfel de critică, se înființează *Convorbirile* de față..." [3] Nu se poate spune că intenția aceasta, fără îndoială lăudabilă, nu și-a aflat uneori realizarea. Ar trebui poate amintit în acest sens episodul din 1905, cînd foiletoanele lui Dragomirescu din *Epoca* pe marginea piesei lui Ronetti Roman, *Manasse*, au apărat-o cu curaj de atacurile cercurilor xenofobe, demonstrînd analitic că în acest caz ca și peste tot în sfera artei singurul criteriu obiectiv și adevărat de evaluare este esteticul.

Din păcate, la *Convorbiri critice* acest postulat programatic nu a putut fi înfăptuit decît rareori. Și anume atunci cînd actul critic se consuma pe marginea aurită a unei opere de valoare. Dar cu asemenea opere criticul s-a întîlnit destul de rar, scriitorii afiliați publicației și cenaclului său fiind — cu excepțiile știute — cu totul modești. Pentru a-și impune revista și cenaclul, criticul nici nu a putut practica o critică inflexibil obiectivă, ci una esențialmente de susținere și afirmare a unui grup apropiat lui. În asemenea împre-

---

[1] *Idem*, p. 361—362.
[2] M. Dragomirescu, *Critică*, I, 1927, p. 363.
[3] *Idem*, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

jurări, obiectivitatea „rece, așezată" a trebuit să cedeze locul aprecierilor oportune, *pro domo*, pe baza cărora se puteau găsi capodopere (și — oricît ar părea de ciudat — criticul le-a găsit !) chiar și în producția lui I. Dragoslav. Să adăugăm că, datorită aceloraşi imperative, criticul a trebuit să practice un neelegant și vădit neobiectiv joc, dacă se poate spune așa, al mutației talentelor. Regula acestui joc era oscilația capricioasă a talentului și capacității creatoare, în funcție expresă de cenaclul la care e afiliat scriitorul și a revistei în care publică. Același scriitor, cîtă vreme frecventa cenaclul lui Dragomirescu, asculta sfaturile îndrumătoare ale magistrului și publica în *Convorbiri critice* (sau *Falanga* și *Ritmul vremii)*, avea talent și chiar genialitate creatoare. Și-l pierdea însă automat sau și-l diminua îngrijorător dacă încredința lucrările altor publicații. Victime ale acestui joc de interese au fost nu numai C. Gregorian, Nanu, Vîlsan, dar și Cerna, Corneliu Moldovanu, E. Gîrleanu.

Singurul lucru respectat din tot programul anunțat era principiul estetic, menținut drept criteriu suveran în judecata de valoare. Situația era însă, din această pricină, și mai penibilă. Într-adevăr, pe temeiul unor criterii tematice cutare povestire a lui Dragoslav, o poezie de, să spunem, Gh. Vîlsan sau A. Mîndru, puteau fi notate pozitiv. Dar a ajunge la același rezultat cu principii exclusiv estetice era aproape ridicol, și esteticianul Dragomirescu, obișnuit să opereze numai cu lumea superioară, imuabilă a capodoperei, a trebuit să ispășească un cumplit canon, concedînd să împartă laude producției unor scriitori fără prea mult har. Pentru că e greu de crezut că Dragomirescu, dincolo de unele erori fatale, nu a evaluat în forul său interior la dimensiunile reale lucrările minore. Din nefericire — și această situație efectiv tragică trebuie să-l fi apăsat mult — a fost nevoit să le elogieze, ba chiar să evidențieze analitic (cu mijloacele metodei sale de investigație) valori și merite inexistente. Nu uităm să precizăm că acesta era prețul (excesiv !) plătit de Dragomirescu pentru reabilitarea esteticului și afirmarea unei opoziții, cu oarecare ecou, antisămănătoristă și antipoporanistă, cu funcțiuni de mare importanță în epocă și chiar în perspectiva istoriei literare.

Hotărît să-și înfăptuiască țelurile acestea izvorîte din bună intenție, Dragomirescu a avut sentimente aproape de responsabilitate pentru producția celor care trebuiau să-i afirme „direcția". După tradiția junimistă, *Convorbirile critice* aveau și ele, firește, un cenaclu în care se citeau, căpătînd gir, piesele încredințate tiparului. Criticul avea convingerea că cenaclul este un laborator de creație în care lucrările, cînd este cazul, trebuiesc supuse unor operații de perfecționare artistică pentru a atinge una sau alta dintre normativele capodoperei. Fără îndoială, undeva acest punct de vedere era îndreptățit, fiind practicat, în limitele cunoscute, chiar și de Maiorescu, ca, de altfel, în mai toate cenaclurile. Problema era însă de proporție. Ca în multe alte chestiuni, Dragomirescu era și aici excesiv, transformînd — prin exagerare — pînă la desfigurare un

Scanned with OKEN Scanner

principiu în esență just. Din această pricină, cenaclul său devenise — după expresia nimerită a lui Lovinescu — „un atelier de reparații literare", în care lucrările erau supuse unui trudnic travaliu de „îmbunătățire" după prescripțiile infailibile ale maestrului. Dragomirescu a teoretizat această imixtiune în laboratorul intim al creatorului, denumită „critică activă", relatînd chiar cum anume se realiza. Pilduitor e cazul cu poemul socotit conceptual *Pe Golgota* de G. Gregorian despre care Dragomirescu scria că în el „găsim sigur genialitate creatoare", iar G. Călinescu, fără drept de apel, că „din toată această pretenție de filozofie adîncă nu se poate alege nimic". Conducătorul cenaclului a explicat în *Știința literaturii* cum a devenit acest poem o „capodoperă a literaturii", prin transformarea radicală a filozofiei pe care o afirma (în speță, poemul a devenit, prin stăruința lui Dragomirescu, din injurios față de dumnezeire, profund religios). Cu un sentiment de mîndrie, profesorul a scris textual: „Reamintim aici cazul citat într-un alt capitol precedent, în care esteica integrală, în calitate de *critică activă*, a ajuns la rezultate apreciabile. E vorba de o capodoperă (această *Pe Golgota* de G. Gregorian, *n.n.*), care în forma primitivă n-avea decît cinci strofe ce conțineau *o injurie la adresa dumnezeirii* și nimic altceva. Față de atitudinea negativă a criticii active — și cu o lucrare ce s-a repetat din săptămînă în săptămînă, timp de trei luni —, poetul, prin propria sa concentrare, a ajuns la maturitatea concepției și a putut să sfîrșească una din cele mai caracteristice opere religioase." [1] Exemplu, într-adevăr elocvent deopotrivă pentru erorile metodologice ale „criticii active", ca și pentru inutilitatea strădaniilor reparatoare investite în lucrări — mai toate — submediocre.

Cum spuneam, eforturile critice ale profesorului s-au îndreptat, de regulă, spre creațiile unui grup de scriitori modești, eterogeni ca formație și predispoziție artistică. Într-un loc afirma că „tăria scriitorilor din *Școala nouă* o face cu deosebire poezia lirică". [2] Nu putea însă cita decît pe Cerna, Cincinat Pavelescu, D. Nanu, Corneliu Moldovanu, Minulescu, Stamatiad, N. Davidescu și alții cu totul obscuri, de nimeni înregistrați. Erau acești poeți cu adevărat reprezentativi pentru așa-numita școală nouă? În primul rînd, mai toți (aceasta se va verifica și în cazul prozatorilor) se afirmaseră la alte publicații de orientări contrarii, colaborînd în continuare și la alte reviste. Izbește apoi structura eterogenă a grupului. Ultimii trei, se știe, au fost simboliști (unii chiar reprezentativi pentru această orientare), Macedonski, de pildă, revendicîndu-i nu o dată ca exponenți ai direcției de el inaugurată. A-i socoti pe acești colaboratori oarecum ocazionali drept reprezentativi pentru direcția estetică inaugurată de Dragomirescu, care-și făcea din echilibrul clasic și exemplaritatea trăirilor morale principii artistice de prim ordin, nu este, pînă la un punct, un act abuziv?

---

[1] M. Dragomirescu, *Știința literaturii*, p. 262.
[2] M. Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, 1934, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

Privită mai aproape, opera acestor lirici trecuți în mai toate istoriile literare la capitolul simbolism, semnalează și unele trăsături socotite de Dragomirescu esențiale pentru direcția sa. Citarea celor trei simboliști la rubrica liricii școlii noi devine astfel oarecum posibilă. Dincolo de temele mari ale simbolismului, asiduu frecventate de poeții amintiți, izbește la lectură retorica grandilocventă (amoroasă la Minulescu și Stamatiad) și un anume didacticism mult plăcute lui Dragomirescu, elemente din fondul comun al clasicismului. Dragomirescu a descoperit clasicismul, nu fără oarecare dreptate, repetăm, chiar în *Romanța cheii* a lui Minulescu, afirmînd că numai fondul poeziei minulesciene ar fi senzualist, iar formele prozodice — clasice. La minorul Stamatiad revendica „simplitatea, naturalul și preciziunea clasică a limbii", posibile de detectat în versurile grandilocvente, sonore și calpe. Cît despre lirica lui Davidescu, aici inflexiunile clasiciste, în ciuda dominantelor simboliste, sînt destul de evidente. Prozodia e în general de tip clasic, cu versul amplu și strofa neregulată, aplecarea spre didactic nu e tăinuită, temele biblice ca și textele marilor clasici sînt înconjurate de prețuire stimulativă, intelectualizarea temelor (pe linia lui Gr. Alexandrescu, atît de elogiată de Dragomirescu) devine la un moment dat precumpănitoare, iar discursivitatea și retorismul, erau constante oriunde întîlnite.

Să adăugăm faptul nu lipsit de importanță că poeții amintiți, moderni prin substanță și modalitate, creau și frecventau un univers poetic nou, antisămănătorist pe toate dimensiunile. Deci, pentru Dragomirescu, un motiv în plus să și-i apropie. Așa stînd lucrurile, Dragomirescu avea într-un fel dreptate să-i citeze pe cei trei lirici și să-i socotească dacă nu exponenți, cel puțin ca poeți în opera cărora s-ar afla elemente definitorii ale normativelor sale clasiciste. Mai ales că aceștia colaboraseră, fie și numai sporadic, la publicația lui Dragomirescu. Actul de anexiune căpăta însă nuanțe hotărît abuzive, dacă nu se ignoră faptul — poate cel mai important — că esențialul în poezia celor trei nu sînt elementele prozodice, cît tonalitatea ei afectivă, atmosfera generală tributară tulburărilor romantico-simboliste.

Cît despre Panait Cerna, acesta a fost considerat de Dragomirescu drept marea sa descoperire și asemuit, cu stăruință didactică, pur și simplu cu Eminescu. Cerna, creator al unei poezii conceptuale (considerată de Călinescu „trudnică") retoric-raționalistă, a trezit întreaga admirație a lui Dragomirescu, văzînd în ea o valoare exemplară de poezie filozofică de factură clasicistă cu totul reprezentativă pentru direcția estetică a „școlii noi". Elogiile lui Dragomirescu nu au contenit, făcîndu-se auzite (e drept, ceva mai moderat) chiar și atunci cînd poetul — dornic să-și facă un rost — i-a părăsit cenaclul și revista, trecînd la *Convorbiri literare* (din cercul căreia a și pornit inițiativa obținerii bursei pentru studii în Germania). Revista lui Dragomirescu abundă într-adevăr de osanale la adresa lui Cerna : „...în Cerna avem astăzi, cel puțin în unele pri-

Scanned with OKEN Scanner

vinţe, pe cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace“ [1]. Sau : „Ceea ce e însemnat în această poemă *(Plînsul lui Adam, n.n.)* este profunda originalitate a concepţiei“ [2]. Sau „Prin arta cu care se desfăşoară şi se leagă, înălţîndu-se treptat, deosebitele momente (descrierea floarei senine, descrierea sufletului omenesc neliniştit de gîndurile tulburătoare) *Floarea şi genună* e în felul ei o capodoperă“ [3]. Erau mereu relevate „armoniile durabile“, „seninătatea“, arhitectonica unitară, „simţirea caldă şi senină“, „iubirea curată“ etc., etc. Criticii de mare prestigiu de mai tîrziu (amintim pe Lovinescu şi Călinescu) au demonstrat că poezia lui Cerna e minoră („Cerna nu e în realitate decît un modest poet, trudnic în luptă cu limba, conceptual, oratoric“, spunea în *Istoria literaturii* G. Călinescu). Diagnosticul lui Dragomirescu este, în această perspectivă, într-adevăr, profund eronat. Să nu uităm însă că în epocă aproape unanimitatea criticii (Maiorescu, Iorga, Ibrăileanu, Chendi, Trivale), ca şi a opiniei unor mari scriitori (Caragiale, Duiliu Zamfirescu), era extrem de favorabilă poeziei lui Cerna, în care se vedea o mare speranţă — cu împliniri de pe atunci durabile — a liricii româneşti. Directorul *Convorbirilor critice* nu a făcut figură aparte, subliniind — poate mai apăsat decît alţii — un punct de vedere unanim acceptat. Dar, dincolo de valoarea reală a poeziei lui Cerna (repetăm, în epocă de fapt necontestată), pe Dragomirescu îl interesa structura ei intelectuală (arhaic intelectuală, a precizat Lovinescu), retorismul ei demonstrativ, notele optimiste, adică acele elemente caracteristice clasicismului agreat şi promovat de Dragomirescu. În acest fel, Cerna putea fi prezentat fără temerea unei posibile obiecţiuni — drept un poet într-adevăr reprezentativ pentru „şcoala“ lui Dragomirescu.

Ceilalţi poeţi revendicaţi drept reprezentativi pentru „şcoala nouă“ (D. Nanu, Cincinat Pavelescu, Corneliu Moldovanu) au scris, într-adevăr, o poezie de factură clasicistă, agreabilă profesorului bucureştean. Cincinat Pavelescu, poet de formaţie macedonskiană, avea certe inflexiuni retorice materializate în poezii care semnalau izbitor seninătatea şi echilibrul clasic. Mai dificilă era (din perspectiva lui Dragomirescu) situaţia lui D. Nanu şi Corneliu Moldovanu. Aceştia fuseseră colaboratori activi ai *Sămănătorului* şi ai revistelor afiliate, frecventau motive specific sămănătoriste şi erau sufleteşte îndatoraţi idealurilor sămănătoriste. Intrarea lor în orbita *Convorbirilor critice* s-a făcut, de altfel, prin 1907, adică în perioada de criză a *Sămănătorului*, cînd Iorga părăsise redacţia, şi revista trece printr-o fază de ireversibilă degringoladă. Nu se poate însă nega faptul că opera acestor poeţi anunţase din capul locului motive şi modalităţi posibile de încorporat în sfera „şcolii noi“. Ca şi Cerna, practicau

---

[1] M. Dragomirescu, *Critică*, I, p. 245.
[2] *Idem*, p. 103.
[3] *Idem*, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

poezia de concepție, aspirau spre spațiile senine, abordau motivele filozofice biblice, vibrau în fața armoniei și înțelegerii umane, erau serafici sau resemnați în amor și clasicizanți în expresie, iar didacticul se afla în largul său mai peste tot. Piesele publicate în *Convorbiri critice* au dezvoltat amplu toate aceste trăsături, încît directorul publicației putea să-i revendice fără rezervă și să-i considere ca factori de reazim ai „școlii noi".

Dacă la capitolul poezie, Dragomirescu putea cita nume de prestigiu în epocă, chiar dacă erau simpli colaboratori și nu reprezentanți efectivi ai școlii noi, la cel al prozei (cum o denumea autorul : „poezia epică"), situația era mult mai dificilă. Directorul *Convorbirilor critice* avea să precizeze mai tîrziu că „reprezentanții epici cei mai însemnați sînt Emil Gîrleanu, Ion Dragoslav, G. Vîlsan, Corneliu Moldovanu, Rebreanu, Gregorian și Caragiale" [1]. Dar nu uita să sublinieze că „greul poeziei epice îl ducea la *Convorbiri critice* Emil Gîrleanu". Să adăugăm această mărturisire cu haz involuntar : „Poezia epică din preajma *Convorbirilor critice* prezintă cîteva capodopere și multe bucăți cărora *le lipsește puțin* ca să nu aibă această calitate" [2]. Enumerarea directorului citează nume, dintre care unele demne de reținut. Gîrleanu era un nuvelist apreciat, prozele lui Corneliu Moldovanu, primite cu oarecare interes datorită notorietății de care se bucura poetul, iar nuvelele de debut ale lui Rebreanu nu erau cu nimic mai prejos decît cele semnate de Gîrleanu, chiar dacă nu semnalau de pe acum capodoperele marelui prozator. Surprinzător pentru lectorul de azi e faptul că în epocă se acordă atenție și chiar prețuire nuvelelor și poveștilor lui I. Dragoslav. Aceste aprecieri excesive se datoresc însă nu numai lui Dragomirescu, dar și lui Duiliu Zamfirescu, care, într-un raport academic, îl situa pe obscurul Dragoslav deasupra lui... Creangă [3]. Celelalte nume, chiar și cel al lui Caragiale (inclus aici pentru un basm nereprezentativ și cîteva fabule nesemnate), nu prezintă importanță.

Dar problema — singura importantă — care se pune în discuția despre proza *Convorbirilor critice* este măsura în care ea reprezintă într-adevăr direcția „școlii noi", altfel spus dacă prezintă trăsăturile antisămănătoriste — antipoporaniste, virtuțile clasiciste revendicate de critic ? Oricît le ignora maestrul, trăsăturile sămănătoriste ale prozelor unor Gîrleanu, Dragoslav, Vîlsan nu pot fi negate, deși Gîrleanu — cel mai fecund colaborator — depășise acum etapa din *Bătrînii*. Elemente clasiciste în această proză fără notabilă strălucire (mai

---

[1] M. Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Editura Institutului de literatură, 1934, p. 154.

[2] *Ibidem*.

[3] Împotriva acestei false evaluări a protestat N. Iorga („naivul Dragoslav, prezentat foarte serios ca un nou Creangă", *Istoria literaturii românești*, II, 1934, p. 164).

Scanned with OKEN Scanner

deosebite se disting *Nucul lui Odobac, Cearta, Înecatul, Furnica, Într-un an* de Gîrleanu) e destul de greu de aflat. Dragomirescu a bătut multă monetă pe simplitate, firesc, capacitate de analiză, conciziunea expresiei şi a gîndirii, relevate nu numai la Gîrleanu şi Rebreanu (pentru *Golanii, Răfuiala, Frămîntări*), dar chiar şi la bietul Dragoslav. Fără îndoială, căutate îndeaproape şi cu insistenţă, asemenea elemente pot fi detectate în aceste proze, mai ales dacă se ţine seama de caracterul lor realist poporan. Ca să fim drepţi, să recunoaştem că de aceasta şi-a dat seama şi criticul care nu a pregetat să sublimieze că punctul forte al şcolii noi era nu poezia epică, ci aceea lirică.

Urma poezia dramatică reprezentată la *Convorbiri critice* de Mihail Sorbul. Acesta, într-adevăr marea descoperire a lui Dragomirescu, a publicat în *Convorbiri critice Sărmanul Popa, Praznicul calicilor,* actul dramatic *Vînt de primăvară* (1908) şi trei acte din drama istorică *Letopiseţi,* care relua tradiţia lui Davila într-o creaţie de reală valoare. Tînărul dramaturg a fost sprijinit şi efectiv lansat de cercul *Convorbirilor critice.* Şi, se poate spune, de astă dată diagnosticul lui Dragomirescu, dincolo de tonul exaltat, s-a verificat deplin. Că în dramaturgia lui Sorbul nu prea se puteau detecta valori clasiciste, aceasta e adevărat. Faptul nu-l deranja pe critic, de vreme ce a izbutit să recolteze un talent real, „semnul genialităţii creatoare".

De fapt însă Dragomirescu, conştient (scrisorile către Caragiale o dovedesc) că nu poate dispune de un contingent valoros de tineri soriitori, era preocupat înainte de toate să-şi recruteze un grup de colaboratori cu ajutorul cărora să poată opune rezistenţă sămănătorismului şi poporanismului. Aceştia, în intenţia sa nelipsită de luciditate, nu aveau atît misiunea să ofere o literatură exemplară pentru ţelurile urmărite, cît să contribuie la crearea unei atmosfere spirituale opuse direcţiei preponderente în viaţa literară. Rolul hotărîtor trebuia să-l aibă (şi l-a avut) chiar criticul Dragomirescu, ajutat o vreme şi de foiletoanele critice ale lui Lovinescu. Pe această cale, Dragomirescu a afirmat dacă nu un curent literar, oricum o direcţie a sa, valoroasă şi importantă în epocă.

Dincolo de megalomanie, erori de diagnostic şi evaluare, în activitatea lui Dragomirescu se distinge grija deosebită pentru descoperirea şi selectarea talentului, sprijinul discret şi dezinteresat acordat celor ce se zbăteau să-şi anunţe prezenţa în oceanul străbătut de furtuni al vieţii literare. Dacă ar fi să pomenim numai de faptul că directorul *Convorbirilor critice* este primul care a crezut în talentul lui Rebreanu şi încă ar fi suficient. Marele prozator şi-a amintit cu recunoştinţă de clipa cînd „i-a bătut (lui Dragomirescu, *n.n.*) la poartă sfios, cu un biet manuscris în buzunar şi cu măreţe planuri de viitor în inimă" [1], găsind înţelegere şi încurajare stăruitoare. L-a publicat în *Convorbiri,* i-a prefaţat un

[1] L. Rebreanu, *Un slujitor neclintit al literaturii române,* în *Omagiu lui Mihail Dragomirescu,* 1928, p. 642.

Scanned with OKEN Scanner

prim volum de nuvele, l-a angajat în 1910 secretar de redacţie la *Falanga*, a fost ceea ce numea cu modestie „paznicul micului lui bagaj literar", anunţînd cu voce tare în ultimul număr al publicaţiei sale „marele viitor în poezia epică" al atunci necunoscutului şi nerecunoscutului Rebreanu. Să adăugăm că la apariţia lui *Ion*, cînd marele prozator era atacat, în fruntea campaniei aflîndu-se chiar N. Iorga, criticul Dragomirescu se ridică în replică, străduindu-se să demonstreze marea valoare a romanului. Rebreanu este relevat drept „cel mai mare prozator ale vremurilor noastre" iar „*Ion* al lui Liviu Rebreanu este o capodoperă a literaturii noastre".[1] Apoi lui Dragomirescu — după ce afirmase valoarea dramei *Manasse* — i se datoreşte efectiv descoperirea lui Mihail Sorbul al cărui talent l-a impus în presa vremii, prin articolele sale elogioase. I-a oferit tînărului găzduire, o slujbă şi — în vremuri grele — chiar întreţinere zilnică, stimulîndu-i travaliul creator. În 1925, cînd numele criticului era acoperit de injurii, Sorbul protesta indignat: „Rău se face că se vorbeşte rău de conu Mihalache Dragomirescu. Cine-l cunoaşte de aproape, nu se poate să nu-l preţuiască. Ehei! Eu îl cunosc bine. Eu am mîncat, domnule, doi ani la masa lui. Într-o vreme rămăsese singur... Prînzul numai noi doi îl luam... Cînd aveam nevoie de parale îi spuneam că am scris 20 de versuri noi şi conu Mihalache îmi da 5 lei! Dacă am scris pînă la capăt *Letopiseţi*, apoi e meritul lui conu Mihalache — el e autorul piesei."[2] A depus apoi stăruinţe, necruţînd nimic pentru a impune marile piese ale lui Sorbul — *Patima roşie* şi *Dezertorul*. Să adăugăm aici preţuirea stimulatoare acordată criticii lui Ion Trivale — formată la şcoala lui Dragomirescu —, ale cărui capacităţi analitice le-a relevat mereu. Faptul nu e de loc lipsit de însemnătate dacă ţinem seamă de aprecierea lui G. Călinescu din 1941, potrivit căreia „dacă Ion Trivale n-ar fi murit tînăr, critica română ar fi avut astăzi un alt aspect, căci nu e greu de ghicit în firească stîngăcie a începuturilor lui pătrunderea unui viitor remarcabil critic"[3].

Sînt, ce-i drept, singurele mari descoperiri ale lui Dragomirescu, laurii neacordaţi în zadar. Dar — s-o recunoaştem — meritul nu e minor. De aceea a ţinut să-l releve şi Camil Petrescu cînd a apreciat cu obiectivitate: „E adevărat că de atîtea ori s-a înşelat destul de dezolant. Că a ajuns la concluzii care au stîrnit hilaritate. Dar e cert că pînă acum după război, cînd s-a pornit pe inexplicabile concesii, văzuse destul de just în domeniul prozei şi al teatrului. E cel care a pregătit drumul lui Liviu Rebreanu şi a impus *Patima roşie*, a lui Mihail Sorbul."[4] Dragomirescu continua astfel exemplul

---

[1] M. Dragomirescu, *Trei nedreptăţiţi*, în *Critică*, II, p. 245, 246.
[2] F. Aderca, *De vorbă cu dl. Mihail Sorbul*, în *Mişcarea literară*, II, nr. 15, 13 decembrie 1925, p. 1—2.
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 571.
[4] Camil Petrescu, *Un critic sărbătorit*, în *Omagiu lui Mihail Dragomirescu*, p. 676.

marelui său dascăl Maiorescu, zbătîndu-se (pentru că era lipsit de posibilităţile conducătorului „Junimii") să acorde scriitorilor ajutor material, să le cultive talentul şi să întreţină în cenaclu o atmosferă de emulaţie creatoare. E drept că a greşit prea adeseori, ridicînd la rangul de capodopere firave construcţii din mucava, suma erorilor sale depăşindu-le enorm pe cele ale altor critici. Dar, repetăm, a avut norocul rar să descopere şi să netezească drumul unui mare dramaturg şi a unui foarte mare, excepţional prozator, al unui critic de reală vocaţie, legîndu-şi durabil numele de opera lor. A avut apoi înţelegere (vai, prea multă !) pentru masa mişcătoare a marilor minori, fără de care nu poate însă exista viaţă literară şi nu se pot detaşa valorile reale. Foiletonul său critic, fără însuşiri calofile sau analitice, a stîrnit însă întotdeauna discuţii, incitînd la clasificări şi reevaluări, întreţinînd focul viu al dezbaterilor şi înfruntărilor literare. Punctul său de vedere, nu arareori drept şi pertinent, a lăsat urme şi a fost — destulă vreme — ascultat.

Din păcate (pentru critic) şi-a desfăşurat activitatea într-o perioadă (1900—1912), să-i spunem, de trecere, cînd, undeva în zonele cele mai tainice se petreceau arderile care preparau noua mare pleiadă a literelor româneşti ce avea să se ridice la zenit în anii dintre cele două războaie. Marile valori afirmate la sfîrşitul veacului trecut îşi dăduseră măsura talentului lor, tinerii (Sadoveanu, Goga, Anghel, Iosif ş.a.) care se remarcaseră la începutul veacului XX se bucurau de o consacrare deplină şi erau afiliaţi definitiv unui curent sau unei publicaţii. Pe Dragomirescu, împrejurările — pentru el vitrege — l-au silit să ridice steagul reabilitării esteticului într-o perioadă de interegn, neputînd dispune — pentru aceasta — decît de condeie mai puţin înzestrate, cărora, din nefericire, le-a descoperit inexistente însuşiri, fără a dovedi însă cecitate în faţa harului autentic. După război, cînd noua pleiadă începe să strălucească, Dragomirescu, definitiv cufundat în ierarhizările şi clasificările esteticii integrale, cu un fond aperceptiv format în spiritul veacului trecut şi cu afinităţi pentru rigorile clasicismului se izolează prin aprecierile sale opace şi negatoare. De fapt însă, profesorul renunţase de mult la îndeletnicirea de critic, dedicîndu-se total esteticii şi apostolatului pentru care era realmente chemat.

★

La sfîrşitul acestei detalieri analitice, în care examenul a impus fragmentarea întregului pe capitole, o întrebare — poate cea mai importantă — îşi aşteaptă neliniştită răspunsul. Au avut oare dreptate cei care de-a lungul anilor au aşezat întreaga operă a lui Dragomirescu sub semnul caducităţii şi al automutilării dogmatice ? Citite atent, fără preconcepte, şi judecate în perspectiva epocii căreia îi aparţin, scrierile profesorului de estetică îşi dovedesc şi azi rezistenţa pe numeroase dimensiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Se ştie, critica sa, încadrată în formula denumită de Thibaudet „de susţinere", a fost prin excelenţă una estetică. Deşi considerată de autor drept o critică ştiinţifică, nu avea nimic comun cu maniera practicată de un Hennequin, Charles Maurice sau de adversarul impresionismului, Brunetière. Nu a fost un critic creator, iar foiletoanele sale critice nu se distingeau decît rareori prin profunzime analitică. Era, paradoxal, o critică de susţinere, utilizînd modalităţile criticii universitare, cu normative mărturisite şi urmărite tenace. Critica sa estetică, ieşită din condeiul unui spirit disciplinat şi metodic, uza de un stil ştiinţific, pe alocuri greoi în care solida cultură filozofică şi terminologia specioasă creau atmosfera particulară. Nici o strălucire stilistică nu aureşte pagina lui Dragomirescu, nicăieri nu întîlnim jocul spontan al asociaţiilor neaşteptate, criticul fiind un adversar teoretic al manierii impresioniste care, credea el, ar trăda opera şi funcţia de evaluare în favoarea recreerii subiective a unui organism cu o existenţă autonomă şi deplin obiectivă. Totul se desfăşoară metodic, după o ordine prestabilită, pe puncte şi subpuncte, ca într-o bună şi consistentă lecţie universitară, dinainte preparată. Şi aceasta uneori chiar în articolele polemice (din anii maturităţii !), cînd indignarea şi pasiunea nu duceau decît la o uşoară violentare a limbajului. Nici în aceste cazuri foiletonul profesorului nu izbuteşte să cucerească printr-o vivacitate deosebită, chiar dacă argumentaţia strînsă şi justeţea cauzei izbutesc să convingă.

De ce n-am spune-o ? Critica lui Dragomirescu se citeşte anevoie şi prezintă înainte de toate un interes istoric. N-a beneficiat de strălucirea scrisului lovinescian, de calităţile prognozelor critice ale celui ce avea să întemeieze *Sburătorul*, nu a avut vîna de polemist încercat a lui Chendi sau Sanielevici, excelenţi în organizarea şi desfăşurarea unei campanii, şi nici plăcerea analizelor amănunţite, abundînd în paradoxuri şi asociaţii scăpărătoare dovedite de Trivale, Sanielevici sau Ibrăileanu. A stăpînit însă o întinsă şi solidă cultură filozofică, vădit superioară colegilor de generaţie, care a nutrit orientarea sa judicioasă în directivele literare ale epocii. Şi nu se poate spune că pe acest plan nu a dovedit intuiţie, devansîndu-i pe unii dintre cei care vor rămîne totuşi drept criticii vremii.

S-a spus despre Dragomirescu — şi de multe ori cu dreptate — că nu a avut gust, că a confundat valorile, neizbutind să intuiască talentul autentic. Aprecierea se verifică numai parţial. Adevărul este că această apreciere defavorabilă lui Dragomirescu se datoreşte militantismului său liber impus alături şi în fruntea grupării sale literare aproape nulă în valori. Dar că nu a avut percepţia talentului autentic în perioada cînd a exercitat efectiv funcţiunea de critic, aceasta nu mai e în întregime adevărat. O dovedesc aprecierile despre Rebreanu şi Mihail Sorbul. Destinul a vrut însă ca în ciuda faptului că el l-a descoperit pe Rebreanu, să nu-i fie — ca în cazul lui Sorbul — şi criticul care să-l consacre. La apariţia lui *Ion* sau a *Pădurii spînzuraţilor*, apoi a *Răscoalei*,

Scanned with OKEN Scanner

Dragomirescu era adînc şi definitiv cufundat în schelăria ştiinţei literaturii. Marele succes al prozatorului la care semnalase încă în 1910 elemente de genialitate îl bucură enorm, văzînd aici o confirmare — de astă dată reală — a intuiţiilor sale. O însemnare de jurnal de la sfîrşitul lui 1920 menţiona satisfăcut: „După amiazi şi seara pînă tîrziu isprăvesc şi al doilea volum al romanului *Ion* de Rebreanu. Putem zice că e primul roman românesc — şi Rebreanu va deveni acum şi pentru ceilalţi ceea ce am scris despre dînsul acum 10 ani.“ [1] De fapt, în 1910, Dragomirescu nu spusese mare lucru despre Rebreanu, de vreme ce obiectul articolelor sale erau cîteva nuvele departe de valoarea romanului care i-a adus premiul Academiei. Iar acum, cînd venise momentul analizei, profesorul îşi consumă elogiile în intime pagini de jurnal sau în scurte şi insignifiante articole, replicînd adversarilor cărţii în... şedinţele Institutului de literatură. Dar, cum se ştie, acum criticul renunţase de un deceniu încheiat la exerciţiul critic curent [2] şi nici chiar un asemenea eveniment nu-l putea readuce în for. Aşa se face că cei care îl vor impune în conştiinţa publicului pe Rebreanu sînt Lovinescu şi Ibrăileanu, ca şi — mai ales — noua generaţie de critici de după război, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu.

Dacă în a sa critică de susţinere a înregistrat eşecuri compromiţătoare, există din fericire un domeniu în care energia criticului nu s-a consumat în gol. E vorba de foiletoanele sale de critică teatrală. Paginile despre teatrul lui Sorbul se citesc şi azi cu folos, ele izbutind să surprindă notele caracteristice ale unui talent autentic, deşi, din păcate, criticul a scris mai mult despre producţia de formaţie a dramaturgului, aceea de pînă la *Patima roşie*. La aceasta am adăuga ciclul foiletoanelor despre *Manasse* al lui Ronetti Roman, publicate în *Epoca* din 1905. Aici criticul — tînăr — abordează aplicat instrumentele analizei, polemizează curajos cu adversari (mulţi şi importanţi), susţine ferm o operă pe care o socoate o creaţie dramatică puternică, pledînd pasionat pentru legitimitatea esteticului, liber de orice alte implicaţii. Elemente asemănătoare regăsim şi în celelalte critici dramatice scrise în aceeaşi perioadă. Dragomirescu îşi anunţă aici — fără să bănuiască — modalitatea pe care avea s-o practice, critica de susţinere. Cronicile dramatice, apoi parţial articolele despre Cerna, Corneliu Moldovanu, Gîrleanu sau Nanu au oarecare vervă, mustesc de pasiune, respiră un acut sentiment al participării într-o campanie, sigur pe armele sale, indiferent de forţa adversarului.

---

[1] M. Dragomirescu, *Jurnal de lucru*, seria a IV-a, nr. 4, p. 24 (însemnare din 8 noiembrie 1920).

[2] În ultimul număr al *Convorbirilor critice*, Dragomirescu anunţa: „Cu acest număr din *Convorbiri critice* activitatea mea *militantă* de critică şi de directivă literară încetează, cred, pentru totdeauna“ (*Convorbiri critice*, 1910, nr. 12, p. 729).

Scanned with OKEN Scanner

Dar, negreşit, partea cea mai durabilă a criticii sale o constituie nu articolele considerate de el analitice, ci în primul rînd cele de directivă literară estetică. Articolele sale polemice împotriva gherismului, sămănătorismului, a poporanismului, a orientării filo-sămănătoriste adoptată de *Convorbirile literare* ajunse pe mîna lui Mehedinţi păstrează şi azi un interes real, fiind piese de bază în procesul necesar al refacerii tulburatului tablou literar din anii 1890—1910. Deşi polemice prin excelenţă, aceste articole nu cuceresc prin nervul polemic, lipsit de ascuţime şi fineţe, ci prin soliditatea opiniilor estetice, prin capacitatea de a releva geneza şi caracterul orientărilor estetice împotriva cărora milita, rolul lor în peisajul literar al vremii. Aici criticul Dragomirescu probează personalitate, convingeri estetice, o incontestabilă originalitate de gîndire, un punct de vedere personal, în virtutea cărora încearcă să afirme o nouă orientare, o direcţie literar-estetică deosebită, care e a sa.

Ceea ce au nutrit paginile viabile din critica lui Dragomirescu este, aşadar, estetica sa, degajînd, după determinarea filiaţiilor şi a împrumuturilor, certe note de durabilă originalitate. Deşi contestată, supusă unui continuu foc de ironie ucigătoare, estetica lui Dragomirescu nu e lipsită, cum spuneam, de elemente realmente valabile. Curăţită de mîlul clasificărilor schematice, valabilă e chiar ideea capodoperei ca expresie artistică desăvîrşită, asupra căreia trebuiesc îndreptate cercetările literare. Altfel spus, profesorul pledează pentru necesitatea eludării sau a eliminării mediocrităţii, reţinînd în cîmpul investigaţiilor numai ceea ce este într-adevăr reprezentativ sub raport estetic. Ideea aceasta, pornită din zonele cele mai pure ale autonomiei esteticului, ţinea să prevină, nu fără dreptate, asupra necesităţii distingerii între artă şi maculatură, sau, păstrîndu-i terminologia, între meşteşug, talent şi genialitate creatoare. În a sa teorie a capodoperei valabilă se dovedeşte a fi nu, firesc, ideea situării esteticului în afara istoriei şi a cauzalităţii, ci pledoaria potrivnică relativităţii esteticului în funcţie exclusivă de factorii istoriei. Şi nu are cîteodată Dragomirescu dreptate? Marile capodopere pe plan naţional sau universal au dăinuit peste veacuri fără a suferi sensibil de pe urma traumatismelor mutaţiei gustului, niciodată ameninţate în nobleţea neperisabilă a substanţei lor. Chiar proiectate istoric, aceste mari valori, capodoperele, durează, fiind pînă la un punct lipsite de importanţă împrejurările concrete în care au fost zămislite. În universul artei (sau, cum prefera să spună Dragomirescu, în lumea capodoperei), aceste opere vieţuiesc cu o individualitate distinctă, mereu proaspătă, ignorînd suveran facultăţile vîrstei şi ale timpului.

Ceea ce eluda Dragomirescu era însă faptul de principală însemnătate că durabilitatea era conferită acestor opere nu numai întrucît reflectau sentimente general-umane, ci şi pentru că încorporau estetic factori istorici şi sociali. Dezideratul spre universalitate nu se realizează prin detaşarea de concret-istoric, niciodată creatorul, deşi operează cu stări sufleteşti general-umane,

Scanned with OKEN Scanner

neputîndu-se situa undeva în afara istoriei, a mediului social, natural şi naţional din care face parte. Hegel a observat că „autenticele şi nemuritoarele opere de artă rămîn, desigur, obiecte de încîntare pentru toate timpurile şi pe seama tuturor naţiunilor, dar şi în acest caz, pentru a fi în general înţelese de către popoare străine şi de alte secole, este nevoie de un vast aparat de explicaţii, de cunoştinţe şi noţiuni geografice, istorice, ba chiar filozofice“ [1]. Hegel releva, aşadar, faptul că toate aceste elemente care ţin de contingent erau încorporate în structura intimă a marilor opere, înţelegerea şi valorificarea lor solicitînd apelarea la împrejurările specifice în care au fost durate. Problema raportului dintre concret-istoric şi general-uman suferă în estetica lui Dragomirescu de toate tarele concepţiei sale filozofice. În consecinţă, profesorul, un adevărat *dominus aesteticus*, din spirit de sistem şi datorită predispoziţiei spre schemă şi rigiditate analitică, a exagerat pe toate dimensiunile, ajungînd să nege — absurd — istoricitatea şi cauzalitatea operelor care, chiar dacă ţin de un macrocosm extraliterar, nu pot fi excluse din actul exegezei, de vreme ce îndeplinesc reale funcţiuni în actul elaborării. Fără îndoială, nu elementele provenind din sfera extraliterară au determinat estetic capodoperele. Dar ele au intrat — fatal — în substanţa acestora, contribuind la ivirea structurii lor insolite, durabile sub specia universalităţii. Componentele acestea sociologice, istorice, culturale (denumite global de Dragomirescu „istoricitate“), detaşate din structura unitară, autonomă a operei (sau a capodoperei), nu pot fi, firește, obiectul analizei estetice, după cum ar fi ridicolă o cercetare care ar încerca să demonstreze că *ele în primul rînd* au întreţinut longevitatea operei (capodoperei). Dar nici o cercetare cu adevărat estetică nu le poate ocoli, fără a ştirbi compromiţător unitatea de structură a operei. Profesorul a intuit dificultatea gravă a punctului său de vedere, stăruind în consecinţă asupra necesităţii contemplării şi analizei fondului ideatic al operei de artă, filozofiei ei, fără a putea elimina însă — prin aceasta — un viciu de structură al concepţiei sale. Potrivit concepţiei profesorului bucureştean de estetică, opera de artă poate fi considerată sub un singur unghi de vedere, cel pur estetic, excluzînd astfel posibilitatea oricărei generalizări filozofice asupra faptelor literare ca şi a oricăror investigaţii de istorie literară.

Pe acest plan, Dragomirescu avea prilejul să se întîlnească cu opiniile cunoscute ale lui Croce, care, se ştie, socotea posibilă numai monografia estetică separată a unei opere, dar nu istoria (succesiunea) totalităţii acestora, de vreme ce fiecare constituia un univers perfect închis. Istoria literară, era redusă la operaţii preliminare (stabilirea textului, bibliografie, documentare, explicitarea sensului notat al unor expresii dintr-o operă, fapte relevînd condiţia de viaţă a artistului) care contribuie la înviorarea operelor, la menţinerea culorii lor

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 269.

Scanned with OKEN Scanner

autentice. Odată aceste preliminarii consumate (cărora Croce le acorda o mare prețuire), rolul (și obiectul) istoriei literare înceta (dispărea). De aici încolo, preciza Croce, se trecea la analiza estetică a operei, concepută ca un univers închis, distinct și autonom, neputîndu-se stabili nici un fel de relație estetică între o lucrare și alta din aceeași epocă, fără a mai vorbi de cele ivite în epoci deosebite.

În opoziția sa ireductibilă față de istoria literară, ca și — în primul rînd — în planul comunității principiilor autonomiste, profesorul bucureștean se întîlnea deci cu opiniile prestigioase ale ilustrului estetician italian. Ba chiar, cît privește atitudinea față de istoria literară, Dragomirescu, care mergea întotdeauna pînă la fazele finale ale unui punct de vedere, îl devansa pe Croce prin negarea vehementă și iritată a utilității ei, prin stăruința didactică asupra lipsei de obiect a unei asemenea discipline. Autonomismul le era însă comun, nu fără — cum vom releva — importante momente de bifurcare.

M. Dragomirescu cunoștea bine opera lui Croce (prin 1918—1925 seminariile Institutului de literatură au studiat de multe ori lucrări ale filozofului italian). În 1931 cei doi esteticieni s-au întîlnit la Congresul de istorie literară de la Budapesta, unde — nu a uitat să precizeze Dragomirescu — pentru a preîntîmpina orice interpretare nedorită, „eu am fost invitat nu ca istoric literar, cît ca unul din provocatorii crizei istoriei literare, criză care a fost obiectul preocupărilor Congresului“ [1].

Cei doi esteticieni aveau comună credința în principiile autonomiei esteticului (se pare că B. Croce luase cunoștință dinainte de unele dintre lucrările lui Dragomirescu [2]), socotind că singurele interpretări posibile în legătură cu o operă sînt cele de natură strict estetică. La acest congres de istorie literară, după relatarea lui Dragomirescu, Croce ar fi afirmat că istoricii literari se ocupă cu autori și opere fără a se întreba în prealabil sau chiar în actele valorizării dacă au valoare estetică, deși aceasta e chestiunea esențială. Istoricii literari ar trebui să se ocupe — în limitele circumscrise de el în lucrări unanim cunoscute — de adevărata literatură, care este poezia. Satisfăcut, Dragomirescu se grăbește să adauge în broșura publicată ad-hoc : „Această vedere pe care o are și Integralismul a trebuit să fie susținută și de mine, căutînd să arăt că literatura este de mai multe categorii și că aceste categorii se deosebesc

---

[1] M. Dragomirescu, *Primul Congres de istorie literară din Budapesta*, Buc., 1931, p. 4.

[2] Doamna Laura Dragomirescu, care și-a însoțit soțul la Congres, își amintește că B. Croce a somnolat distras în timpul lucrărilor, demonstrînd, brusc, interes de îndată ce i s-a dat cuvîntul lui M. Dragomirescu. L-ar fi urmărit atent în timpul expunerii, după care, în prima pauză, au făcut cunoștință, întreținîndu-se îndelung în mai multe rînduri. Au rămas de atunci în raporturi de corespondență.

după caracteristici sigure. Astfel, am arătat că literatura este ori poezie, ori literatură propriu-zisă, ori ideologie ; că în anumite cazuri, pe care le-am precizat, în toate aceste categorii se găsesc capodopere, dar capodoperele poeziei, prin obiectivitatea lor plastică, sînt mult mai presus decît literatura propriu-zisă şi ideologia." [1]

Ceea ce-l despărţea de Croce, credea Dragomirescu, era *„numai"* faptul că acesta nu accepta teoria capodoperei. Deosebirea era însă mult mai mare, Croce dezaprobînd străduania lui Dragomiresou de a pozitiva estetica, de a o ştiinţifiza asemeni celorlalte discipline ale ştiinţelor naturii şi, în egală măsură, condamna efortul profesorului bucureştean de a stabili raporturi de apreciere (sau deosebire) între operele unui acelaşi gen sau popoare, pentru că — sublinia se nu o dată esteticianul italian — fiecare lucrare artistică este un microcosm definitiv închis. În *La Poesia* (1936), la amplul capitol de note, Croce a acordat spaţiu operei lui Dragomirescu, supunînd-o unei concentrate dar revelatoare analize, care sublinia marea distanţă dintre cei doi gînditori. Astfel, după o sumară, dar obiectivă prezentare a concepţiei lui Dragomirescu aşa cum era expusă în *Ştiinţa literaturii*, („Într-o carte în Italia necunoscută, a românului Dragomirescu..."), Croce conclude : „Dragomirescu nu-şi dă seama că sistematizarea în zoologie serveşte la ceva, pe cînd sistematizarea capodoperelor nu serveşte la nimic, pentru că în cazul animalelor ajunge să le cunoşti în general conformaţiile şi însuşirile exterioare pentru a le folosi în scopurile noastre sau a te păzi de ele. Dar critica literară are drept scop unic reevocarea şi înţelegerea operelor poetice individuale ; şi a şti dacă o odă de Pindar sau o odă de Victor Hugo sînt de acelaşi gen şi de aceeaşi materie şi au aceeaşi formă exterioară şi din această cauză sînt puse de clasificator sau de bibliotecar pe acelaşi raft nu ne ajută să înţelegem nici o odă de Pindar, nici o odă de Victor Hugo. Pot, desigur, să servească uneori anumite apropieri prin asemănări şi prin contrast între opere aparţinînd unor autori şi popoare deosebite şi îndepărtate pentru a da un mai mult relief caracterului propriu al fiecăruia ; adică drept mijloc didactic şi metodic." [2] Desigur, Croce apreciază estetica lui Dragomirescu din perspectiva concepţiei sale, trecînd peste aspectele interioare ale ştiinţei literaturii. E, fără îndoială, nedrept să afirmi că în lucrările lui Dragomiresou operele erau alăturate în familii comune numai în virtutea unor însuşiri exterioare. De fapt, Dragomirescu nici nu stabilea asemenea raporturi între opere distincte, ci evidenţia numai principiile după care acestea pot fi recunoscute şi clasificate drept capodopere. Avînd caracteristici ontice comune, legitimîndu-se în egală măsură drept capodopere, operele erau

---

[1] M. Dragomirescu, *Primul Congres de istorie literară din Budapesta*, Buc., 1931, p. 24.

[2] B. Croce, *La Poesia*, 1966, p. 326—327.

Scanned with OKEN Scanner

integrate în universul elevat, autonom față de timp și geografie, al capodoperelor („lumea psiho-fizică"), fără ca această operație integratoare să le știrbească din individualitatea lor distinctă. Croce, deși prețuia în general caracterul esteticii profesorului român, nu putea considera însă decît ca acte de flagrantă erezie orice încercare de clasificare și apropiere a operei literare distincte ca și extrapolarea unor norme și principii științifice naturaliste în planul esteticii (avea să condamne efortul lui Dragomirescu de a opera în estetică „cu ajutorul unei curioase doctrine naturaliste"), întreaga concepție a esteticianului român apărîndu-i ca o construcție ciudată, în care izbitoare puncte de vedere estetice autonomiste conviețuiau cu norme și metodici scientiste, specifice unor sectoare atît de deosebite ca acelea ale lumii naturale.

Dacă marele estetician italian avea dreptate să reproșeze concepției lui Dragomirescu ignorarea specificității esteticului, nu e mai puțin adevărat că blamul croceian aruncat oricăror încercări de a științifiza cercetările în estetică s-a dovedit a fi neviabil. Din acest punct de vedere par a fi triumfat, dimpotrivă, din perspectiva celor mai noi investigații unele dintre intuițiile și străduințiile profesorului român. Nu vrem să spunem, firește, că actualele cercetări structuraliste în estetică verifică teoria integralismului și știința literaturii așa cum o concepea Dragomirescu. Dar nu poate fi contestat faptul că deziderateie și eforturile lui Dragomirescu de a științifiza estetica trezesc azi ecou.

Dar, dincolo de calitatea aprecierilor croceiene, din care am reține — cum spuneam — în primul rînd relevarea faptului că autorul *Științei literaturii* ignora sau chiar nega specificitatea esteticului, imposibil de asemănat sau comparat cu alte științe ale naturii, ele demonstrează înainte de toate faptul de netăgăduit că opera lui Dragomirescu intrase în circuitul dezbaterilor europene de specialitate. Nu e, desigur, puțin lucru ca opera esteticianului nostru să fi constituit obiect de meditație pentru un estetician de prestigiul lui Croce. Să menționăm și faptul că la apariția, în 1928, a primului volum din ediția franceză a *Științei literaturii*, publicația pariziană *Revue de synthèse historique*, condusă de filozoful Henri Beer — specialistul în filozofia istoriei, care prețuise mult opera lui Xenopol —, recenza favorabil lucrarea, menționînd : „Să mulțumim profesorului de la Universitatea București că scrie frantuzește și într-o foarte bună franceză, că lucrarea sa va cîștiga un public larg și o merită. E nou, revoluționar de multe ori, cîteodată himeric, dar foarte interesant." Recenzentul — care nu era altul decît azi prestigiosul comparatist Paul Van Tiegen — observa că lucrarea lui Dragomirescu se înscrie pe linia unor tendințe antiistoriste curente în epocă, tezele afirmate fiind considerate ca fiind „destul de analoge celor ale lui Benedetto Croce și mai ales ale discipolilor săi : ca unii dintre cei care ar voi să înlocuiască istoria literară prin estetică" [1].

[1] După *Falanga*, nr. 53, 15 aprilie 1929.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, că opera lui Dragomirescu intrase în circuitul european o dovedesc şi lucrările amintitului Congres de istorie literară. Aici, preşedintele Congresului, eruditul profesor de la Sorbona Baldensperger, conducătorul publicaţiei *Revue de littérature comparée*, el însuşi ilustru comparatist, a ţinut să sublinieze în presă că dezbaterile s-au polarizat în jurul a două orientări: cea realistă (reprezentată de cunoscutul germanist Nadler) şi cea idealistă, reprezentată de Dragomirescu. Să adăugăm faptul că în concluzii preşedintele Congresului a recomandat ca cercetările literare să se ocupe în special de capodopere, incluzînd, într-o listă citită şi pe Eminescu. Se poate spune că străduinţile lui Dragomirescu, care citase mereu analitic opera lui Eminescu în *Ştiinţa literaturii*, recoltaseră bune rezultate.

★

Într-o perioadă accidentată din punct de vedere filozofic, cînd iraţionalismul părea a-şi fi cucerit preponderenţă asupra cugetării umane, esteticianul Dragomirescu a apărat cu mîndră tenacitate valorile raţionalismului încercînd să aşeze fenomenul estetic pe un teren de interpretare ferm. Că a încercat să utilizeze precizia principiilor ştiinţelor exacte într-un domeniu supus şi subiectivităţii formatoare, că nu a dovedit întotdeauna capacitatea nuanţării, că în exerciţiul curent a fost nu o dată rigid pînă la dogmatizare, acestea sînt adevărate. Dar, la urma urmei, cum observa Thibaudet, care critic şi mai ales estetician nu e într-un fel sau altul dogmatic, de vreme ce funcţia analitică, componentă esenţială a actului critic, implică fatal operaţiile ordonării, ale integrării într-o ordine, ale argumentării, ale construcţiei, de cele mai multe ori artificiale? Cît priveşte intenţiile împlinite de a ştiinţifiza estetica, de a-i infera precizie şi exactitate în actele valorificării, de a caracteriza prin clasificare şi comparare, acestea se datoresc naivei convingeri a profesorului că arta şi chiar critica literară pot fi aşezate pe principii obiective, raţionalist normative. Iar cercetările structuraliste în estetica de azi demonstrează că străduinţa lui M. Dragomirescu nu a fost chiar absurdă, ea constituind acum obiect de preocupare pentru unii cercetători europeni sau nord-americani de prestigiu. De ce nu i-am recunoaşte acest merit?

Iar dacă militantismul său în critica literară nu a lăsat urme în istoria criticii româneşti, nu poate fi ignorat meritul enorm de a fi contribuit la formarea marii noastre pleiade de critici afirmaţi între cele două războaie. Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Tudor Vianu, Şerban Cioculescu, Vl. Streinu au deprins la şedinţele seminarului (apoi Institutului) de literatură disciplina riguroasă a analizei unei opere, tehnica forării în profunzimile ei, modalitatea evidenţierii multitudinii suprafeţelor, chiar dacă apoi au eludat cu justificată ironie complicatele şi inoperantele normative prescrise de profesor.

Scanned with OKEN Scanner

„Blîndul tapir Dragomirescu", cum l-a numit Zarifopol într-o scrisoare către Ibrăileanu, a deprins treptat şi (ce-i drept) cu multă dificultate din contactul familial cu operele marilor filozofi spiritul calmului olimpian, detaşarea de vuietul încrîncenărilor injurioase. După ce o vreme a răspuns prompt (întemeind chiar o publicaţie anume pentru aceasta, seria a doua din *Falanga*, 1926—1929) atacurilor la care i-a fost supusă *Ştiinţa literaturii*, după 1930 se închide într-o tăcere senină, lucrînd imperturbabil, cu totul detaşat de convulsiile polemicii, învingînd cu o înţelepciune amară vîrtejurile calificativelor ce se voiau dezonorante. Tudor Vianu avea dreptate. Dintre toate învinuirile, aceea privind dogmatismul Mihail Dragomirescu a primit-o nu numai cu inima uşoară, dar la un moment dat cu o vădită satisfacţie. Prin dogmatism profesorul de estetică înţelegea însă nevoia de rigoare, siguranţă şi permanenţă — ca vitale condiţii ale culturii.

Să adăugăm aici meritul — poate cel mai mare — al profesorului bucureştean de estetică de a fi contribuit *în chip esenţial* la formarea a aproape 40 de promoţii de profesori secundari de limbă şi literatură română. Spiritul didactic al concepţiei sale estetice, cu infinitatea mijloacelor analitice prescrise de integralism — inoperante în alte locuri — în universitate a dat rezultate excepţionale, obişnuindu-i pe viitorii profesori secundari să analizeze o operă literară, să-i pătrundă înţelesurile, să-i preţuiască valoarea, căpătînd şi instrumentele necesare unor asemenea operaţii de evaluare. Şcoala românească din prima jumătate a veacului îi datorează enorm lui Mihail Dragomirescu.

Acest merit, deloc minor, i-a fost recunoscut cu mişcătoare recunoştinţă de mai toţi foştii săi studenţi. În 1942, la moartea profesorului, Pompiliu Constantinescu scria în *Vremea războiului*: „Profesor al atîtor generaţii de studenţi, animat de pasiune literară, spirit analitic şi dialectician pînă în pînzele albe, punînd analiza şi dialectica în slujba unui dogmatism fără concesiuni, Mihail Dragomirescu lasă o amintire durabilă printre profesorii secundari de literatură română, cărora le-a pus la dispoziţie o metodă de lucru, le-a insuflat dragostea pentru clasicii noştri şi le-a impus planul de cercetare estetică a operei de artă" [1].

Ecourile învăţăturii sale didactice se mai fac, din fericire, şi azi auzite în învăţămîntul secundar.

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *Mihail Dragomirescu*, în *Vremea războiului*, XIV, 677, 6 decembrie 1942, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția de față își propune să ofere cititorului interesat o antologie reprezentativă din opera lui Mihail Dragomirescu. Ne-am oprit în acest scop asupra celor două mari direcții ale operei sale, estetica și critica literară, eludînd cu bună știință beletristica (proză sau versuri), publicistica pe teme politice, manualele (secundare sau universitare), traducerile, paginile de jurnal sau corespondența. E drept că din ceea ce am reținut, lucrările de estetică sînt cele mai interesante, din cuprinsul lor putîndu-se recolta acele puncte de vedere și azi valide, care i-au adus și îi asigură lui Dragomirescu notorietatea. Foiletoanele sale critice sau lucrările mai ample intrînd în această zonă, chiar dacă nu dovedesc vocație de critic, rămîn totuși incontestabil interesante din punct de vedere istoric. Ele constituie un instrument indispensabil pentru studierea tabloului literar și estetic de la sfîrșitul veacului trecut și a primelor două decenii ale secolului nostru, pentru cercetarea înfruntărilor estetice angajate în această perioadă.

Lucrările care au intrat în sumarul ediției de față au fost reproduse întotdeauna din volume și nu din publicațiile în care au apărut prima oară. Aceasta pentru a reproduce ultima formă a textului, așa cum a fost revăzut de autor.

Textele alese au fost grupate în cele două mari secțiuni anunțate : estetică și critică literară. Înăuntrul fiecărei secțiuni tematice piesele au fost așezate într-o ordine cronologică. Notele de subsol aparțin autorului. La sfîrșitul volumului, într-un capitol special „Note și comentarii", au fost inserate explicitările pe care le-am considerat necesare pentru lămurirea textelor. Tot aici

s-a precizat data și locul primei apariții a fiecărui articol sau studiu inclus în sumar.

La transcrierea textului am utilizat regulile ortografiei actuale, păstrînd unele forme de limbă, specifice autorului. Au fost corectate greșelile tipografice evidente, consemnînd aceasta tot în capitolul de „Note și comentarii".

Z. ORNEA, GH. STROIA

Scanned with OKEN Scanner

DIN „CRITICĂ“, I, II

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DIRECȚII LITERARE

I

Așa e făcută firea omului: să perindeze prin minte multe gînduri, să facă și să prefacă multe planuri, pînă să ajungă la faptă. Dar nu știm de va fi un popor pe lume care să ne întreacă pe noi, cei de astăzi, în privința mulțimii de gînduri și de planuri zadarnice. Deștept e poporul nostru, multe și felurite gînduri îi scînteiază prin minte, dar pare că e un făcut: faptul deșteptăciunii lui îi seacă însăși putința faptei.

Așa e astăzi în mai toată viața noastră socială, așa trebuie să fie — și de fapt așa este — în viața noastră literară.

Cîte tendințe pline de viață, cîte îmbucurătoare speranțe nu par că se manifestă în „precuvîntările", în apelurile „către cititori", în „cuvintele... începătoare" ale numărului de probă din cutare sau cutare revistă nouă apărută. Dar întoarce foaia precuvîntării sau așteaptă două-trei luni după apariția primului număr — cu cîtă melancolie nu constați atunci că planuri și gînduri bune au fost toate, dar fapta a lipsit! Și zicem cu melancolie, și nu cu surîs, pentru că această experiență s-a repetat de atîtea ori, că, oricît de zeflemiști am fi din firea noastră, trebuie, la urma urmelor, să ne deschidem ochii și să înțelegem că aceste contradicții prea naive sînt semnul unei ascunse metehne, de care mai tot neamul nostru suferă astăzi.

Care să fie această meteahnă?

E că manifestările noastre de viață sînt lipsite tocmai de viață, și speranțele noastre de înaintare sînt lipsite de temei. Multe sînt aceste manifestări, dar mai nici una *nu este*. Ele constau în aspirațiuni neconsistente, în formule goale și reci, în fraze învățate dar

nu simţite. Ele nu au legătură cu însuşi fundamentul fiinţei noastre, ele nu sînt un răsunet natural al faptelor ce într-adevăr se petrec în adîncul sufletului nostru. Sînt veleităţi, iar nu realităţi.

Căci, dacă aceste manifestări de viaţă ar fi cu adevărat nişte realităţi, dacă ele într-adevăr ar fi expresiunea sufletului nostru, în partea lui cea mai intimă şi mai adîncă, — cine le-ar putea împiedeca să se întrupeze? Cine poate nimici un gînd adevărat? Cine-l poate opri să nu ia haina fiinţei statornice? — Nimeni. Şi nu poate nimeni s-o facă pentru că gîndul adevărat cînd răsare, răsare ca o necesitate a naturii întregi. Ca să se dezvolte, ca să se desfăşoare în spaţiu şi în timp, natura creează individul; pune, în mintea şi în avînturile lui, legea şi pornirile ei — şi-l mînă cu biciul de foc al necesităţii să zidească, întocmai ca sclavii faraonilor, piramida existenţei ei viitoare. Şi, dacă nimeni nu poate întoarce natura din căile ei, dacă nimeni nu poate face ca natura să nu fie ceea ce ea tinde *să fie*, cine se va putea împotrivi gîndurilor şi avînturilor chemate să săvîrşească tocmai această *înfiire*?

II

Se poate împotrivi ceva, zic mulţi: influenţa mediului. Astăzi, ca şi altădată, avem tot ceea ce ne trebuie: oameni plini de idei adînci, plini de entuziasm, idealişti gata de luptă pentru realizarea idealului lor. Dar nici aceste idei nu sînt pricepute, nici acest entuziasm, cu puterea lui de contagiune, nu se propagă. Mediul se împotriveşte. Căci dacă o sămînţă bună ar fi aruncată pe un pămînt uscat şi tare ca fierul, şi dacă, prin imposibil, ar răsări — cum va putea creşte mica plantă, dacă n-ar cădea peste ea razele soarelui şi roua cerului? Oricît de bună ar fi sămînţa, ea nu va putea rodi, pentru că mediul în care i s-a dat să trăiască nu i-a priit. Geniu să ai, dar dacă societatea în care trăieşti nu te ascultă, nu te înţelege, nu te ajută, gîndul tău genial rămîne închis în sufletul tău, se închide pe vecie cu tine în mormînt, şi cu tine natura pierde poate pe unul dintre cei mai ageri mijlocitori şi ziditori ai firii ei viitoare.

Aşa e — şi o inimă simţitoare trebuie să cugete cu melancolie la nenumăratele seminţe bune pe care natura le produce, dar le lasă în părăsire, în prada influenţei mediului. Mor milioane de copii pe an: cîţi ochi frumoşi şi adînci, şi cu dînşii cîte talente şi poate cîte genii nu se sting pe vecie! Cîte talente şi cîte genii

Scanned with OKEN Scanner

nu rămîn poate închise, din pricina lipsei de mijloace, într-un cerc inferior de existenţă ! Şi e într-adevăr dureros lucru să constaţi că natura, ca să-şi ajungă scopurile ei, cheamă la existenţă mai mulţi decît trebuie şi dă mai multe speranţe decît poate să împlinească. Dar, la urma urmelor, aceste fiinţe, pierdute sau înjosite din pricina mediului, nu se plîng de soarta lor ; unele pentru că pier mai înainte de a cunoaşte preţul vieţii, altele pentru că, în cercul inferior de existenţă unde le-a azvîrlit soarta, găsesc totdeauna, prin superioritatea lor naturală, un mijloc de preeminenţă asupra celorlalţi, şi, în restrîngerea orizontului, în care necesitatea le-a închis — se simt pe deplin satisfăcute. Ele nici nu se plîng, nici nu pot să se plîngă, şi numai noi, care ne ridicăm cu aspiraţiile mai presus de scopurile ascunse şi durabile ale naturii, le deplîngem.

Dar e o tactică bine cunoscută şi de mulţi cu multă dibăcie întrebuinţată să plîngi gratuit nedreptăţile ce se fac altora, tocmai cu scopul de a te strecura şi tu pe nesimţite în rîndul merituoşilor nedreptăţiţi. Şi dacă mor multe talente şi multe genii mai înainte de vreme — şi de moartea lor ei nu se plîng ; şi dacă alte talente şi alte genii se găsesc destul de mulţumite în cercul strîmt unde le-a ţintuit soarta — şi nu se plîng ; în schimb se găsesc destui, care lipsiţi ei înşişi de talent află neconsistentei lor activităţi o scuză comodă în influenţa mediului, care (vai !) nimiceşte atîtea talente ! A, dacă în locul acestui mediu, dacă în locul acestei naturi vitrege, al acestui insaţiabil Saturn, care perpetuu îşi mănîncă propriii săi fii, ar fi un alt mediu, atunci şi-ar arăta şi ei talentul. Negăsind destul foc sacru în sufletul lor, ei cred că l-ar putea împrumuta, găsindu-l aiurea.

Acestora, noi însă le vom zice : nu afară din voi, ci în voi, în propriul vostru suflet, trebuie să se găsească ideea plină de viaţă, care e semnul talentului. Şi dacă nu o găsiţi în voi, nu o veţi găsi nici strigînd în contra publicului că nu vă cultivă, nici plecîndu-vă gusturilor lui vitioase, pe care le cultivaţi. Nu o veţi găsi — dar e drept : veţi găsi inimi generoase, care să vă creadă pe cuvînt şi inimi seci, care să se încînte de cuvîntul vostru — şi, în amîndouă cazurile, mijloace care să vă facă să ieşiţi curînd, curînd din rîndurile celor plini de idealuri. Dar ideea caldă şi statornică, care e chemată să ducă lumea înainte şi care ar trebui să străbată prin toate gîndurile voastre, strîngîndu-le şi cristalizîndu-le în corp de sine stătător, n-a răsărit în voi şi nu vă răsări niciodată !

Scanned with OKEN Scanner

Unii ca aceştia susţin teoria mediului ; unii ca aceştia se plîng de influenţa lui dăunătoare asupra talentelor reale. Văzînd că pot ţine un condei în mînă, şi crezînd că aceasta e mare lucru, dintru întîi încep să se mire că lumea nu prea îi bagă în seamă, apoi se indispun şi la urma urmelor se înfurie în contra publicului, care îndrăzneşte să ţie mai mult la un cinstit negustor de vinuri decît la un fals mînuitor de idealuri. Cine le sfarmă idealul atunci ? Cine le stinge focul sacru, despre care ei strigă, la toate răspîntiile, că arde în inima lor ? Cine-i marele vinovat al desăvîrşitei lor sărăcii de idei şi de simţiri ? Ingrata societate !

Şi ca să te convingi cît de false şi cît de interesate sînt aceste strigăte, n-ai decît să urmăreşti puţin timp evoluţiunea acelora care le scot. Vei vedea atunci că idealiştii noştri, îndată ce pricep că alta e mecanica societăţii, schimbă tactica. Nici cu idealuri, nici cu atacuri în contra celor ce nu le bagă în seamă nu se pot smomi rente. Societatea nu te primeşte la masa ei îmbelşugată dacă vii împodobit cu idealuri. Bine — atunci, tu însuţi le poţi azvîrli şi călca în picioare ! De atunci încolo idealiştii noştri nu-şi mai bat capul să susţină idei noi, nu se mai aţîţă în mod artificial unii pe alţii, ca să se încălzească de ele, ci ca proxeneţii cei şireţi, încep să studieze viţiurile gustului public şi să le cultive cu o deosebită stăruinţă. Nu stăpîneşti pe cineva, căutînd să-l înalţi, ci înjosindu-te înaintea slăbiciunilor lui. Mina de aur e găsită. Idealurile rămîn acum pe seama altor naivi, care, ca şi ei la început, vor întrebuinţa în lupta vieţii instrumente primitive, pînă se vor înţelepţi şi vor pricepe, ca şi mai-marii lor, că altele sînt instrumentele moderne de îmbogăţire.

În această stare de înţelepţie, ei tot mai susţin din cînd în cînd idealul, tot se mai plîng de ingratitudinea societăţii care stinge focul sacru al talentelor, dar aceste chestiuni ei le agită numai ca să aţîţe pe noii condeiaşi, pe noii amploiaţi ai literaturii, care scriu în serviciul lor, pe cînd ei înşişi, sub această mască de independenţă, continuă să întreţină gustul aceluiaşi public cu mizerii secrete !

Aceasta este evoluţiunea tuturor acelora care nu au talent. Şi nici într-un caz unii ca aceştia n-au dreptul să se plîngă că mediul este vina degradării lor. Căci dacă cineva a ajuns să trăiască în mijlocul societăţii pînă la vîrsta la care gîndul ia cunoştinţă de sine însuşi, şi dacă totuşi acest gînd nu se manifestă, în chiar plînsul

Scanned with OKEN Scanner

lui, ca ceva deosebit de al celorlalți muritori — aceasta numai un lucru însemnează : nu e talent. Și cînd vezi o întreagă armată de asemenea bîrfitori, care versifică și prozaizează în contra societății și a mediului, — izbește-i, fiindcă mint !

III

Dar sînt și oameni de talent, care se plîng în contra societății. Așa e— și aceștia și numai aceștia au dreptul să se plîngă. Și au dreptul să se plîngă, nu pentru că societatea ar fi într-adevăr vinovată, dar pentru că ei au avut norocirea și nenorocirea să se nască cu un organism prea fin. Se poate foarte bine ca o societate să fie bună, inteligentă ; se poate ca ea să asculte, să înțeleagă și să ajute pe omul de geniu, și totuși omul de geniu să rămînă nemulțumit, să rămînă sincer nemulțumit. Căci sufletul lui e atît de delicat și de gingaș, că nu poate răbda materialitatea lucrurilor, oricît de favorabile ar fi ele pentru restul muritorilor.

Un asemenea om însă, avînd tocmai această finețe de pricepere și de simțire, pătrunde cu sufletul său chinuit mult mai adînc decît noi în țesătura fundamentală a lucrurilor și a vieții, smulge din sînul firii înțelesul ființei ei viitoare și scoate la lumină noi adevăruri, pe care noi înșine, o dată cu dezvoltarea minții noastre, trebuie mai curînd sau mai tîrziu să le recunoaștem. Tocmai de aceea, în plînsul unui om de adevărat talent nu vom simți niciodată ura strîmtă și personală în contra contemporanilor. În acest plîns vom descoperi totdeauna o preocupare mai înaltă, o idee mai caldă, mai simpatică, decît patima personală. Aceasta e semnul talentului, aceasta face ca să fim și noi mișcați de plînsul omului de talent, deși poate nu-i împărtășim de loc părerile — și aceasta face ca vorba lui să calce pe veacuri.

Dar asemenea oameni, și de se plîng și de nu se plîng în contra societății, nu se nimicesc cu una cu două. Din momentul ce gîndul lor a ajuns la cunoștința de sine, acel gînd însemnează *ceva*, e o urzeală pe care natura are să țeasă o parte din existența ei viitoare. El nu poate pieri și cu el nu poate pieri nici purtătorul lui. El trebuie să fie înțeles de cineva, trebuie să fie propagat de cineva, pentru că el trebuie să se răspîndească, să cuprindă cugetele, să le încălzească și să le facă să trăiască prin el. El e izvorît din chiar tendințele fundamentale și ascunse ale firii, el trebuie să aibă temei-

nicia şi statornicia unei adevărate fiinţe, şi pentru aceasta el trebuie cu necesitate adoptat şi încălzit, cultivat şi crescut de oameni care sînt născuţi tocmai ca să perpetueze viaţa lui în mintea posterităţii.

Multe au suferit oamenii mari şi de multe ori societatea i-a persecutat, dar aceşti oameni n-au rămas niciodată singuri.

I-a urmărit mulţimea cu ura şi de multe ori i-a supărat cu nepăsarea ei, dar au trebuit să aibă şi nu s-a putut să nu aibă cu dînşii calda dragoste a cîtorva amici, care a fortificat şi a fecundat gîndul lor, mult mai mult decît amabilitatea rentabilă a unei întregi societăţi vitiate !

Şi dacă ne gîndim acum la noi, vedem că nici noi n-am fost lipsiţi de asemenea oameni (şi desigur, cu rari excepţiuni, nu ne lipsesc nici astăzi). Aceşti oameni au avut dreptul să plîngă, pentru că în plînsul lor se găsea o idee nouă, pe care numai sinceritatea lor adîncă putuse s-o scoată la lumină. Şi, deşi poate societatea i-a ajutat mult mai puţin decît pe alţi mînuitori de idealuri, aceasta nu i-a împiedicat să dea întreaga măsură a geniului lor, şi, înconjuraţi de calda admirare a cîtorva, nu s-au simţit de nimeni împiedicaţi să spuie tot ceea ce primordiala plăsmuire a fiinţei lor pusese cu adevărat într-înşii.

A plîns Eminescu amarul vieţii omeneşti şi nesimţirea societăţii, şi ne-am înduioşat încetul cu încetul toţi. Şi ne-am înduioşat, pentru că plînsul lui era într-adevăr „bucăţi din inima lui rupte" ; pentru că plînsul lui se vedea că e în legătură adîncă cu întreaga lui fiinţă. Şi cum îşi spunea plînsul lui cel sincer, ne făcea să pătrundem şi noi împreună cu dînsul mai adînc înţelesul vieţii şi să simţim şi noi cu dînsul rănile ei ascunse. Fapt de mare importanţă şi de adîncă învăţătură — într-o ţară ca a noastră, în care optimismul pripit al renaşterii ne răsfăţase pînă la nesimţire !

IV

Aşadar oamenii de idei şi de entuziasm, idealiştii gata de luptă, cercetătorii de adevăruri capabili de sacrificii ne lipsesc astăzi, şi mediul nu e întru nimic vinovat că ne lipsesc. Mediul şi societatea n-au nimicit, n-au înăbuşit nici o genialitate creatoare, pentru cuvîntul că n-a avut nici ce să înăbuşească, nici ce să nimicească. Şi dacă se constată astăzi, precum constatăm noi, că ne

Scanned with OKEN Scanner

lipsesc lucrurile trainice, că sîntem bogaţi în veleităţi şi săraci în realităţi, constatăm în acelaşi timp şi cu drept cuvînt că acest defect de activitate nu provine decît numai din pricină că în afară de una sau două excepţii tinerii literaţi de astăzi, cu toate protestările lor interesate, nu`au nici o scînteie de talent, nu sînt încălziţi de nici o idee adîncă, de nici o aspiraţiune durabilă. Generaţiunea de astăzi este lipsită de inimă, dar plină de isteţime. Contrafăcînd glasul privighetorilor din generaţiunea mai veche, ea numai un gînd are : parvenirea.

E un mijloc de trai literatura, iar nu o religie ! Şi acest mod de a privi lucrurile tinde din nenorocire a deveni general. Lumea începe să se convingă că literatura e o meserie ca toate meseriile, un mijloc de a învinge în lupta pentru trai, la care lipsa noastră de inimă ne asmute. Şi astfel nu numai temeiul unei bune literaturi lipseşte din sufletul scriitorilor noştri, dar şi temeiul unei bune înţelegeri a ei începe să dispară din mintea publicului.

V

Un exemplu recent ne învederează într-un mod, din nenorocire prea strălucit, cît de mult s-a generalizat această deplorabilă stare de lucruri, şi ca atare merită să fie relevat.

Superficialitatea şi mediocritatea, cu un cuvînt minciuna literară, există de fapt, o constatăm cu toţii, dar nu s-a gîndit nimeni să o susţină, necum să-şi bată capul să inventeze teorii pentru a o ocroti. Căci cine ar fi avut curajul, acum după treizeci de ani de luptă din care minciuna literară a ieşit cu desăvîrşire zdrobită, după ce din sînul naţiunii noastre, ca o protestare reală în contra gălăgioaselor secături de pe vremuri, au răsărit talente ca Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Delavrancea, Vlahuţă, Coşbuc, Popovici-Bănăţeanu, Brătescu-Voineşti, O. Carp — cine ar fi îndrăznit să vină în public să susţină că lipsa de talent şi literatura proastă e un merit şi trebuiesc încurajate pentru că sînt naţionale ? Cine şi-ar fi putut închipui această enormitate, tocmai la noi, unde zeflemeaua în contra prostiei omeneşti e poate mai puternică decît chiar în multe ţări culte ale lumii ?

Nimeni, am răspunde noi, dacă n-am avea aci de faţă *Cuvîntul începător* al revistei *Literatură şi artă română*.

Dacă în lume sînt mulţi săraci, nevoiţi să se mulţumească cu ciubote mai modeste, cu haine mai ordinare şi cu o bucătărie nu

Scanned with OKEN Scanner

tocmai rafinată, de ce şi noi, românii, care sîntem un popor copil, sărac la minte, nu ne-am mulţumi cu o literatură mai slabă, mai ordinară — mai proletară — şi de ce n-am încuraja-o?

Iacă noua teorie susţinută de această nouă revistă.

Dar să citäm: „Ştim că *a sprijini* literatura şi arta unei ţări pe ideea naţionalismului e o părere tăgăduită de unii *a priori*. Dar principiul că *numai* ce e bun la popoarele culte e bun şi la noi, şi că ce e rău la ele e rău pretutindeni, deşi cuprinde un adevăr şi e în acelaşi timp plin de o nobilă ambiţie, are totuşi în el răul că e un principiu absolut, abstract, adică e prea mare pentru noi, încît nu-l putem îmbrăţişa deocamdată, ne răpune. Aplicat în silă el devine un adevăr fals, primejdios, întocmai ca un medicament în doză prea mare dat unui copil. În adevăr, a pune un popor tînăr în alternativa ca el sau să dea în lucrările sale desăvîrşirea ce o dau popoarele înaintate din lume, sau nimic, este a considera pe om ca pe o fiinţă imaginară, care s-ar naşte deodată desăvîrşită, adică este a-i cere să înceteze de a fi om, sau, renunţînd la aspiraţiile lui fireşti, prin insuflarea neîncrederii în sine şi teamei de a fi ridicol, sau imitînd pe alţii. Şi cum calea întîia îi e cu neputinţă de urmat, el e nevoit să-şi pironească ochiul sufletului la desăvîrşirea întrupată de alţii, să-şi cheltuiască astfel toată energia în a face automatic ca alţii, şi să nu mai gîndească el însuşi. Cu alte cuvinte, omul adevărat dispare şi nu mai rămîne în el decît imitatorul, copistul."

Să lăsăm la o parte podoabele de limbă şi de stil ale acestui citat. De unele ca acestea s-a ocupat în anii din urmă dr. Urechiă [1] şi se vor găsi şi acum destui alţii care să releveze bunioară „principiul absolut, abstract" care „adică e prea mare pentru noi" şi pe care principiu „nu-l putem îmbrăţişa deocamdată" pentru că „ne răpune"; apoi „adevărul fals"; „energia, în a face automatic ca alţii"; nevoia „să-şi pironească ochiul sufletului la desăvîrşirea întrupată de alţii" etc., — se vor găsi destui să le releveze şi să le şi numească cu numele consacrat în literatura curentă. Pe noi ne preocupă înţelesul lui.

Din el se vede că autorul citează rău şi înţelege şi mai rău o frază, prin care d. Maiorescu în criticile sale în contra falsei culturi de acum treizeci de ani rezumă tot spiritul direcţiei inaugurate de vechea „Junime" şi urmat statornic de *Convorbirile literare*. Iacă întregul pasagiu, unde se cuprinde şi fraza în chestiune: „Din contră, tocmai încercarea de a învăli greşelile sub mantaua

Scanned with OKEN Scanner

«românismului» ne-a părut a fi o înmulțire a pericolelor, deja prea multe, în contra cărora avem a ne lupta, și o îndoită provocare de a ne împotrivi în contra lor. Eram, prin urmare, datori a pune acelor domni întrebarea: nu cumva cred că există un naționalism al științei, capabil de a face din eroare adevăr, dacă numai eroarea provine de la un autor român? că d.e. Academia din București, care pentru orice stat cult ar fi o concentrare de neștiință pretențioasă, să poată fi un focar al științei cel puțin unde curge valul Dîmboviței? Că teoriile limbistice ale d-lui Cipariu, care pentru orice filolog apusean nu sînt decît un șir de erori, să fie bune și drepte măcar în hotarul Tîrnavelor? Că dreptul public al d-lui Bărnuțiu, care pentru un jurist cu idei elementare de știință este o țesătură de interpretări false și de confuzii neiertate, să rămînă «tablele dreptului român» cel puțin pe malul Bahluiului? Că scrierile lui Pralea, Tăutu, Tichindeal, Săulescu, Densușianu etc., care în alte state ar deveni un izvor nesecat de împrumutare pentru foi umoristice, să fie destul de bune pentru *Lepturariul* serios al d-lui Pumnu, din care să se nutrească mintea tinerimii române?

Demnitatea noastră de oameni nu ne permite ca din produceri ce la popoare culte ar fi obiect de rîs sau de compătimire să facem o colecție venerabilă și să o depunem pe altarul patriei cu tămîia lingușirii. Ce este rău pentru alte popoare este rău și pentru noi, și frumoase și adevărate nu pot să fie decît acele scrieri române care ar fi frumoase și adevărate pentru orice popor cult." (*Critice*, I, 232) [2]

Așadar, autorul *Criticelor* nu susține, că „numai ce e bun la popoarele culte e bun și la noi" — căci se pot găsi de fapt și la popoarele culte multe lucruri rele în sine, dar care, din pricina vreunui păcat național, să fie socotite drept bune —, ci afirmă că numai ceea ce ar fi bun pentru „orice" popor cult, ar fi bun și pentru noi. Cu alte cuvinte, numai acele lucruri sînt frumoase și adevărate care îndeplinesc condițiunile generale ale adevărului și frumosului. Și o probă că o lucrare îndeplinește aceste condițiuni e și faptul că acele lucrări pot să intereseze și să miște sufletele cele mai culte și mai în stare de a cunoaște adevărul. Printr-aceasta nu se osîndește de loc activitatea națională, dar se statornicește principiul că orice lucrare națională ca să însemneze ceva trebuie mai întîi de toate *să fie adevărată*. Căci mai înainte de a fi francezi, germani, englezi sau români sîntem oameni, și ca oameni, o minte

avem şi un adevăr. Şi dacă, din capul locului, în lucrarea ta nu satisfaci tocmai condiţiunile fundamentale a[le] acestei minţi şi ale acestui adevăr, zadarnic te mai lauzi cu naţionalismul ei !

Ce face în adevăr fala unei naţiuni ? Cu ce subjugă ea pe celelalte şi cu ce le sileşte să-i înveţe limba, să-i citească producţiile şi să-i dea tributul lor de admiraţiune ?

Evident nu cu imitaţiile şi copiile după scriitorii streini, nici cu produsele pe care mintea sănătoasă şi cultivată nu le ţine în seamă. Fala unei naţiuni şi puterea ei de stăpînire intelectuală numai prin acele producte se formează şi se măresc, care sînt izvorîte din chiar adîncul propriii sale fiinţe.

Aceste producte tocmai pentru că nu sînt superficiale, tocmai pentru că au legătură cu însuşi fundamentul existenţei sale, tocmai de aceea ele reprezintă o îndoită calitate : una, originalitatea naţională, neîntinată ; alta, universalitatea lor, necondiţionată. Cînd produci o operă şi acea operă e rezumatul adîncului tău din suflet, acea operă nu e numai a ta, ci a naţiunii tale, poartă pecetea rasei tale ; în ea se concretizează căldura din sufletul poporului tău, lumina minţii lui. E o operă originală, dar naţională, şi seamănă numai cu neamul tău şi nu poate semăna, în esenţa ei, cu nici un altul. Dar, în acelaşi timp, tocmai pentru că această operă e un produs adînc al minţii omeneşti, ea trebuie să cristalizeze în ea ceea ce constituie această minte ; şi printr-aceasta şi numai printr-aceasta ea se impune oricărei minţi sănătoase, oricărei minţi luminate. Prin aceasta opera ta este şi naţională şi umanitară. Oricît de deosebit ai fi de cealaltă lume, oricît de ciudat — din momentul ce opera ta reprezintă însuşi adîncul existenţei tale omeneşti, n-ai nici o teamă : vei fi înţeles de toţi şi *ciudăţenia* fiinţei tale va fi *originalitate :* un farmec mai mult pentru cine te va citi, oricît de strein va fi el. Dar fereşte-te de a face o lucrare naţională, în care gîndul tău n-ar fi o traducere sinceră şi adîncă a fondului tău sufletesc. Nu frumosul şi simpaticul tip al neamului tău se va arăta într-însa, ci caricatura lui, şi producţia ta va fi spre ruşinea ta şi a naţiunii tale...

VI

Dar te poţi măsura tu, popor tînăr, cu popoarele îmbătrînite în civilizaţiune ? Te poţi, numai să ştii în ce chip trebuie să te măsori. Să te măsori în cele ce tu poţi într-adevăr, nu în ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

numai îți închipui că poți. Poporul nostru, în doinele și în baladele sale, se măsoară și întrece producerile lirice ale multor artiști streini, care de culți ce sînt vreau să răscumpere, prin perfecția formei, lipsa simțirii ; și, desigur întrec și pe aceia care, vrînd să dea vagul unei simțiri prea rafinate, neglijează forma cu intenție și afectație. Îi întrece, pentru că poporul nostru în sinceritatea lui a spus ce l-a durut inima și ce i-a încîntat sufletul, și n-a fost amețit de vanitoasa glorie de a face epopei homerice sau drame shakespeareane, cînd sentimentul ce-l avea putea fi exprimat numai în forma simplă și fără pretenții a versului poporan.

Dar, la urma urmelor, ce atîta demonstrație cu niște oameni care n-au să te înțeleagă, cum n-au înțeles nici pe alții, care au scris și mai senin și mai clar ? De ce atîta teoretizare cu niște oameni care după treizeci de ani de activitate literară cu adevărat națională vin acum să ne spună că literatura noastră nu poate fi întemeiată pe ideea națională decît primind în sînul ei pe toți cîrpacii și neajunșii condeiului ? Dar Alexandrescu, Alecsandri, Negruzzi mai de mult, Eminescu, Creangă, Caragiale, Delavrancea, Slavici, Vlahuță, Coșbuc, Brătescu-Voinești, Popovici-Bănățeanu, O. Carp mai încoace — nu sînt ei profund naționali ? Originalitatea lor nu e originalitatea noastră, și adîncimea simțirii lor sau frumusețea ideilor lor nu sînt adîncimea și frumusețea gîndirii și inimii poporului nostru ? Și totuși, cine poate trece granița mai lesne decît dînșii ?

Numai prostia națională nu poate trece granița — și pentru că nu o poate trece se mai găsesc oameni care să îndemne pe ceilalți și s-o încurajeze înlăuntrul hotarelor noastre ?!

Ei da, se găsesc. Toți cei ce nu sînt luați în seamă de cei ce cu adevărat simt și gîndesc, toți cei ce vor să facă din literatură o glorie de salon și de galerie, toți cei ce au îndrăzneala să siluiască prin fățarnica lor amabilitate punga unui public prea puțin energic, toți lipsiții de adevărata dragoste pentru artă și literatură s-au adunat, au făcut ligă de susținere și caută acum prin teorii să strîngă rîndurile armatei de impiegați literari, să dea asalt opiniunii publice și să întremeze domnia mediocrității și a minciunii !

VII

Fenomenele istorice se repetă. Se repetă dar nu se aseamănă, se aseamănă în forma exterioară, dar se deosebesc prin mobil. O eră de mediocritate și de superficialitate a domnit înainte de 1870, dar cei

ce o propagau erau însufleţiţi cu adevărat de o idee mare — ideea naţională. Pe atunci nu erau nici şcoli, nici universităţi. Autodidacţi în mare parte, ei lucrau repede şi n-aveau destul timp să gîndească ; trebuia clădit ceva, pentru ca să putem zice şi noi, cei deşteptaţi de curînd la lumină, că avem şi noi ceva. Şi deşi această activitate era dictată de o bună intenţie, totuşi, pentru că nu era întemeiată şi pe destul adevăr sufletesc, s-au găsit oameni cu destulă tărie de suflet, să o izbească şi să o dărîme. Iar sufletul românesc n-a fost sterp, şi în locul vegetaţiunii fără viaţă de mai înainte a început să crească copacii falnici şi florile minunate care fac astăzi fala literară a neamului nostru. Astăzi o nouă eră de minciună şi de superficialitate se arată. Întocmai ca puzderia de mucegai care distruge umbroasele păduri de brazi, literaţii secătuiţi de simţire, dar lacomi de glorie ieftină şi de bun trai, îşi întind mreaja gîndurilor lor parazite peste înţelegerea sănătoasă a publicului, o viţiază şi o exploatează. În teatru, la Ateneu, în conferinţe publice şi în întruniri private, în reviste luxoase sau modeste, în ziare mari şi mici, mucegaiul parazitar creşte cu avînt, hrănindu-se din inconştiinţa unui public pe care politica-l ocupă mult prea mult. Nici un mobil sfînt, nici o idee caldă şi înaltă, nici o aspiraţiune durabilă ! Şi dacă acum treizeci de ani s-au găsit oameni care au avut tăria de suflet să izbească şi să distrugă o activitate falsă, deşi dictată de o tendinţă lăudabilă, nu se va găsi astăzi oare nici un om care, despreţuind o glorie momentană şi înfruntînd o violentă furie, să izbească în mincinoasa activitate a generaţiunii de astăzi ?...

1897

Scanned with OKEN Scanner

ASUPRA VALORII LITERAŢILOR NOŞTRI ACTUALI (1897)

Un tînăr critic ardelean — zicem tînăr pentru că dovedeşte oarecare inexperienţă în aprecieri şi pentru că, în acelaşi timp, scrie într-o limbă românească foarte deosebită de a bătrînilor scriitori ardeleni — relevează în *Familia* de la 3/15 mai a.c. articolul d-lui T. Maiorescu *În memoria unui poet bănăţean* şi găseşte că aserţiunile din acel articol în privinţa mişcării noastre literare actuale n-ar corespunde adevărului. D. Maiorescu susţine anume că : „tocmai în momentul cînd dincoace de Carpaţi par a se fi sleit puterile literare după producerea relativ mare din anii 1874—1890, românii de dincolo primesc impulsiunea dată de noi şi continuă ei înşişi mişcarea". [1]

Şi, în sprijinul acestei afirmări, d-nul Maiorescu aduce faptul că : „poezia, nuvela, comedia, dispar. Caragiale, Delavrancea, I. Negruzzi nu mai scriu decît articole de ziar, Naum a îmbătrînit în Academie, Vlahuţă de abia s-a descurcat din *Vieaţa*, talentul lui Brătescu-Voineşti a amorţit, singur neobositul Duiliu Zamfirescu repercutează în romane şi poezii impresiile din ţara frumoaselor arte unde trăieşte".

Şi pe cînd astfel stă lucrul în regat, dincolo, la românii supuşi, se produc — mai spune d-sa — începuturile unei „renaşteri", „poezia li se trezeşte din somnul cel de moarte în care o adînciseră cenuşa etimologismului de la Blaj şi pătura groasă a germanismelor, amîndouă duşmanele limbii populare". Printre simptomele acestei renaşteri, d. Maiorescu citează mai întîi poeziile doamnei Lucreţia Suciu, poeziile şi nuvelele lui Ion Popovici, încercările nuvelistice ale lui Virgiliu Oniţiu, încercările poetice în dialectul bănăţean ale lui Dela-

marina şi, cu deosebire şi mai presus de toţi, baladele şi idilele *Firele de tort* ale lui Coşbuc.

Şi, în adevăr, dacă am ţine socoteală numai de Ioan Popovici şi de Coşbuc, şi dacă iarăşi am considera că în ţările române afară din regat de la Budai-Deleanu nu s-a produs aproape nimic de seamă pe tărîmul literar, în afară de nuvelele lui Slavici — nu mai încape nici o îndoială că de cîtăva vreme la românii noştri de dincolo au început să răsară zorile unei adevărate renaşteri literare.

D-l Ilarie Chendi găseşte aceste afirmaţiuni ale d-lui Maiorescu prea optimiste pentru fraţii de dincolo (dintre care de altminteri însuşi d. Chendi face parte) şi prea pesimiste pentru scriitorii de la noi. Şi ca să-şi probeze aserţiunea, iată ce ne spune: „Se *provoacă* d. Maiorescu la Slavici. Ei, dar activitatea literară a d-lui Slavici, a căzut chiar în epoca lui Eminescu şi e mai mult ca un deceniu de cînd Slavici nu mai produce. Se *provoacă* la Lucreţia Suciu — o poetă a cărei muză de mult a încetat să cînte şi să fie ascultată. D. Coşbuc de asemenea nu mai este specific al nostru. Nouă ne scria înainte de 1890 şi atunci ne era mai drag chiar ca acum; atunci ne scria baladele şi idilele rupte din inimă de ardelean; muza lui de atunci, copila naivă de ţăran, începe acum a îmbrăca vestminte de capitală... Regretatul Niţă Popovici, pe care d-l Maiorescu l-a scos la iveală, a fost o steluţă trecătoare. Rămîne d. Oniţiu, cu ale cărui nuvele putem să ne mîndrim — d. Maiorescu a binevoit a le clasifica numai drept «încercări nuvelistice»...

Unde e deci mişcarea literară de la 1890 încoace, ce ne-o atribuie distinsul critic? Doar nu va susţine că e reprezentată prin răposatul Victor Vlad Delamarina?

Nu, nu, să nu ne închipuim că avem aci o mişcare literară care ar putea fi socotită ca o continuare a mişcării literare ce a existat în România înainte de anii 1890. D. Maiorescu a privit desigur cu prea mult optimism în depărtare şi, *la* tot cazul, cu prea mare pesimism în jurul său."

*

Am vrea să stabilim, împreună cu d. Ilarie Chendi ce se înţelege prin *mişcare literară*. Este evident, cred, şi pentru noi toţi şi pentru d. Chendi, că nici mulţimea revistelor, nici a scriitorilor, nici a producţiilor de mîna a doua nu indică existenţa unei adevărate mişcări literare. O asemenea mişcare numai atunci se produce, cînd într-un centru oarecare şi la un timp dat încep să apară lucrări care

Scanned with OKEN Scanner

prin fondul şi forma lor sînt în stare să deştepte *entuziasmul* cel puţin al iubitorilor şi cunoscătorilor de literatură. Acest entuziasm al unei părţi din public este adeseori însoţit de *repulsiunea* unei alte părţi, care, refractară la inovaţiuni, ia o poziţiune vrăjmaşe faţă de noii autori şi de noile producţiuni. De aci se naşte un fel de luptă, mai mare sau mai mică, între deosebiţii admiratori şi detractori ai noilor opere, pînă cîştigă chiar interesul unei mari părţi din public, care de ordinar este indiferent la acest fel de chestiuni. Cînd o asemenea luptă se susţine pe baza unor principii clar statornicite şi de oameni care au scrutarea ageră şi talent de expunere, atunci mişcarea literară face epocă şi are o profundă influenţă asupra spiritului public. Aşa a fost bunioară mişcarea literară a romantismului în contra clasicismului în Franţa la începutul acestui secol ; aşa a fost mişcarea literară inaugurată de societatea literară „Junimea“ prin organul oritic al d-lui Titu Maiorescu şi susţinută de producţiunea artistică a lui Eminescu, Alecsandri, Creangă, Negruzzi, Caragiale, Slavici ; şi mai apoi prin aceea a lui Duiliu Zamfirescu, Vlahuţă şi Delavrancea.

Dar nu toate mişcările literare adevărate au o mare intensitate. Sînt mişcări literare care n-au în sprijinul lor formulări de teorii care să le susţină sau să le combată. Ele constau din produceri artistice de adevărată valoare, care entuziasmează partea cunoscătoare de literatură a publicului, dar, fie din pricină că cealaltă parte a publicului e ocupată de interese mai mari, fie că producţiunea nouă artistică nu se prezintă izbitor deosebit de tipurile domnitoare, ele rămîn cu o mică intensitate şi sînt numai nişte semne că în locul unde s-au produs e speranţă de o reînviere intensă a producţiunii artistice adevărate.

Un asemenea semn, o asemenea mişcare literară adevărată, dar de o mică intensitate, este mişcarea literară, de care vorbeşte d-nul Maiorescu, la românii din Ungaria. Şi s-ar putea lesne găsi cauzele pentru care această mişcare nu a avut pînă acum o mai mare putere.

Românii din Ungaria sînt de la 1890 încoace cu deosebire încordaţi pentru susţinerea luptei naţionale în contra politicii de maghiarizare a guvernului ungar : tot interesul lor într-acolo e îndreptat. Decît o poezie, o nuvelă, o dramă, care se poate inspira prea puţin sau chiar de loc dintr-o asemenea luptă, mult mai bine interesează un articol de gazetă sau o corespondenţă plină de sentimentele româneşti, de care ne vorbeşte Oniţiu în *Epistula ad Corrobetium*. Se mai adaugă apoi faptul că unii dintre producătorii, meniţi să alimenteze

Scanned with OKEN Scanner

mişcarea, au murit aşa de tineri, iar alţii şi-au înstrăinat muza, înstrăinîndu-se de sfaturile la care admirabilii lor antecesori se supuseseră. Şi aşa mai departe. Dar toate aceste cauze, care zădărnicesc intensitatea mişcării, nu influenţează decît puţin asupra *calităţii* ei. Ea e o mişcare adevărată. Şi lăsînd la o parte pe Slavici, la care d-l Ilarie Chendi pe nedrept spune că „se provoacă" domnul Maiorescu, toţi ceilalţi, şi Lucreţia Suciu, şi Ioan Popovici, şi Oniţiu, şi Coşbuc, şi Delamarina sînt reprezentanţii unei adevărate renaşteri literare — în nişte provincii în care, aproape pe timp de un secol, nu scînteiase aproape nici o simţire care să-şi fi găsit forma literară. E posibil ca doamna Lucreţia Suciu să nu mai scrie sau, şi dacă scrie, să nu mai fie ascultată. Cazul *Foii* sale *literare* e ştiut. Se poate ca d-neaei însăşi să fie de vină de aceasta, ca una ce, în loc să-şi păstreze simplitatea de la început, a căutat să redea nebulozitatea unei simţiri care n-are a face cu literatura. Acest lucru nu prejudecă nimic asupra faptului indubitabil că Lucreţia Suciu a scris cîteva poezii frumoase, poezii în care se vede *altă* simţire şi *altă* cugetare decît cea banalizată de atîţi poetaştri de la noi. Şi iarăşi se poate foarte bine ca Niţă Popovici să fi fost numai o steluţă trecătoare — da, trecătoare — ca fiinţă pămîntească ; aceasta nu l-a împiedicat să lase, pentru încîntarea sufletească a iubitorilor de literatură, cîteva poezii, şi mai cu seamă acele două nuvele, care întunecă cu desăvîrşire mai toată producţiunea noastră literară de cîţiva ani încoace. Se va fi stricat Coşbuc venind în Ţara Românească, cum s-a stricat poetul ţăran Burns intrînd în societatea cea cultă scoţiană. Influenţa acestui mediu n-a mers însă pînă a-l face să-şi renege şi să-şi strice vechile lui balade şi idile. Şi baladele şi idilele sale au lucrat foarte puternic şi continuă să lucreze asupra poporului ardelean ; şi d-nul Chendi trebuie să ştie mai bine decît noi că Coşbuc în Ardeal are chiar o şcoală din care face parte şi o poetă de talent, Maria Cunţanu.

Ba cîtăva vreme, opera lui Coşbuc a stîrnit oarecare discuţii, care puţin a lipsit să nu se ridice pînă la înălţimea unei adevărate lupte literare. Opinia publică la noi, pînă la intervenirea *Convorbirilor literare*, a fost, mai în toate revistele şi gazetele literare, agitată de o acuzaţie care ameninţa să întunece marile lui merite reale.[2] Şi e explicabil de ce această discuţie s-a întîmplat aci, şi nu s-a întîmplat acolo. Aci Coşbuc nu era singurul poet ; el cădea în mijlocul unei activităţi literare destul de dezvoltată, dar destul de inferioară ; şi a trebuit să stîrnească, dacă nu zguduirea din temelie a vreunei teorii estetico-literare, cel puţin gelozia unora şi altora,

care își vedeau amenințată reputația stabilită. Acest fapt, care e un semn destul de trist al stării reale în care se află literatura din țară, a făcut să se exagereze și să se agraveze acuzațiunile de mică importanță ce i s-ar fi putut aduce. În același timp însă, în Transilvania, unde de atîta vreme nu se auzise glasul unui puternic poet, Coșbuc e un soare în care nimeni n-are nici putința nici curajul de a găsi pete. Entuziasmul pentru poetul care a întrupat atît de bine simțirile românești se împreună cu adînca preocupare pentru chestiunea națională, și nu mai lasă loc criticii. Acest entuziasm general care domnește și astăzi (dările de seamă despre seratele literare din Ardeal ne-o dovedesc îndeajuns) este semnul cel mai vădit al unei renașteri și al unei mișcări literare cu rădăcini locale — și nu se poate tăgădui.

Și această mișcare literară e indicată și de Victor Vlad Delamarina.

Noi am putea pune și pe Luca Drugă, care mai anii trecuți scria la *Dreptatea* din Timișoara. E o simțire originală în acești autori, este o limbă, este o formă — o formă de sine stătătoare — și o simțire, care nu seamănă nici cu a literaților noștri de aci, nici cu a scriitorilor ardeleni mai vechi. E ceva nou, care — în mijlocul celorlalte producții amintite, tot așa de noi în felul lor, deși cu altă putere și cu altă comprehensiune — ne fac impresiunea unor noi vlăstare care cresc din rădăcina arsă de seceta întețită a altor griji, din sufletul românesc. Unele din aceste vlăstare n-au avut destulă putere, s-au uscat mai înainte de a se împodobi cu frunze și cu flori bogate. Dar această încoltire, această vegetație sporadică, arată clar că în curînd altele vor urma și că desigur acestea fiind mai bine pregătite, vor avea mai multă putere să-și resfire sub cer, pentru admirația și pentru mărirea încrederii noastre în viitor, viața puternică ce se ascunde în nepătrunsul sufletului românesc...

Și acum, dacă ne-am înțeles ce însemnează *mișcarea literară* și dacă faptele enumerate mai sus sînt adevărate, nu mai încape îndoială că la românii din Ungaria există de fapt o mișcare literară — de mică intensitate, e drept, dar există.

★

Îmi închipui acum că d-l Ilarie Chendi recunoaște și d-sa acest lucru, însă se pregătește să ne facă următoarea obiecțiune. E drept, ar zice d-sa, că în Ardeal e un început de mișcare literară,

dar această mişcare păleşte şi se reduce la nimic, comparînd-o cu cea care în acest moment se desfăşoară în regat. „Am fi noi destul de mulţumiţi", scrie d-sa în cronica literară citată, „dacă am fi în aceeaşi decadenţă literară ca fraţii noştri din România liberă. De la 1891 încoace au scris acolo bărbaţi ca Zamfirescu, Caragiale, Stavri, Gheorghe din Moldova, Stărcescu (cititi Stăncescu), în timpul mai nou H. Lecca, R. D. Rosetti etc. O pleiadă de scriitori, a căror valoare nicidecît nu poate fi nesocotită.

În faţa lor pe cine putem noi pune ? Bărbaţi de valoarea lor *la* nici un caz !"

În adevăr „*la*" nici un caz !

Mai întîi să lăsăm la o parte pe Caragiale şi pe Duiliu Zamfirescu. Caragiale şi-a manifestat toată puterea înainte de 1890. El face parte din mişcarea literară a „*Junimii*", şi oricît ar mai scrie Caragiale şi oricît de frumos — Caragiale întotdeauna scrie minunat — cu greu va mai fi la înălţimea *Scrisorii pierdute* sau *Nopţii furtunoase*. Caragiale şi-a avut apogeul, acum e în „cadente domo" şi nu de la dînsul vom aştepta să reînvieze o nouă mişcare literară. Scurta licărire a *Moftului român*, în care Caragiale, neputîndu-şi desface, ca în vremurile vechi, spiritul „en gros" căuta să şi-l desfacă „en detail", laborioasa întreprindere a *Epocii literare*, prin care ne-a scos la iveală bucăţi frumoase din vechii scriitori, dar în care el n-a putut scrie decît un fragment de nuvelă *Poetul Vlahuţă*, unde înfloriturile şi strălucirea stilului caută zadarnic să acopere lipsa vechilor lui calităţi, adîncimea şi preciziunea concepţiei ; şi în fine, schiţele lui publicate prin *Epoca* politică, şi acum în urmă în *Gazeta săteanului*, în care se revelează e drept ca un minunat anecdotist, dar *anecdotist* — toate aceste la un loc nu fac nici cît o scenă din una din lucrările sale dramatice. Sînt frumoase articolele lui de ziar, pline de spirit anecdotele lui, strălucitoare întorsăturile lui stilistice, totdeauna interesante cugetările lui, dar nici una nu mai are *lapidarismul* vechilor lucrări. Ne fac totdeauna plăcere cînd le citim, dar nu ne provoacă entuziasmul. Caragiale e cunoscut, clasat, iar dacă vrea să iasă din clasificaţia dată şi vrea să fie purtătorul unei noi mişcări literare, trebuie să ne pună în mişcare sufletul cu altfel de lucrări decît cu cele de cîţiva ani încoace. Iar aceasta cu greu se poate, în orice caz e un lucru pe care trebuie să-l aşteptăm de la viitor. Scrierile de azi ale lui Caragiale sînt departe de a fi nervul unei mişcări literare.

Pe de altă parte, Duiliu Zamfirescu n-a dat tot ceea ce poate da. Cu toată relativ marea sa producţiune, totuşi, considerînd lunga

Scanned with OKEN Scanner

evoluţiune a talentului său, care a început să se manifeste încă de pe la 1880, se pare că e numai la începutul frumoasei sale cariere literare. Duiliu Zamfirescu n-a produs încă opera care să determine o nouă mişcare literară. Lucrările lui nu ne produc totdeauna interes, admirăm finețea artei lui, delicateţea gîndirii lui, gingăşia şi plenitudinea, cu deosebire a tipurilor de femei din romanele lui, dar toate aceste minunate calităţi răspîndite în deosebitele lui producţiuni n-au fost încă concentrate de el într-o singură operă, care să izbească sufletul românesc silindu-l să descopere în profunziunea lui noi orizonturi. Pe cînd Caragiale e un scriitor clasat, Duiliu Zamfirescu nu e încă ; noua lui manieră e susceptibilă de a se ridica la înălţimi, pe care ar fi şi nedrept şi imprudent să le hotărîm. Aşadar, nici el nu trebuie pus în socoteala făcută de d-nul Chendi, cu atît mai mult cu cît nici d-nul Maiorescu nu-l ignorează, dar ni-l arată izolat în mijlocul mediocrităţilor care domnesc în activitatea noastră din regat.

Apoi dacă scoatem pe Caragiale şi pe Duiliu Zamfirescu — cu ce mai rămînem ? Cu Stavri ? Cu Gheorghe din Moldova ? Cu Stăncescu ? cu R. D. Rosetti ? — sau cu cei ce se cuprind în *et caeteri* ai d-lui Chendi ?

Ei, Doamne ! dar atunci avem o mişcare literară faţă de care cea din Ardeal e o nimică. O mişcare literară cu care s-ar putea făli o ţară mare, nu o ţărişoară ca a noastră. Şi dacă d. Ilarie Chendi a vrut într-adevăr să combată cu putere articolul d-lui Maiorescu, de ce s-a mărginit să citeze numai pe de-alde Stăncescu şi R.D. Rosetti ? Şi, dacă pentru a măsura mişcarea literară, citează pe tinerii scriitori transilvăneni Ciato, Puşcariu, Traian Mihai şi Sabo, de ce — pentru a-i reduce la ultima expresie a nemecniciei — nu a citat în contra lor numele atîtor poeţi şi prozatori români care alimentează presa literară din ţară ? Unde lasă d-sa — ca să ne mărginim numai la cîţiva dintre cei care şi-au făcut apariţia în volum — pe Rădulescu-Niger, Buzdugan, Nottara (C.I.A.), Cantili, Costin, Dauş, Alexandrescu Dorna, Ighel, Toma, Iosif [a], Duţu, Smara, Admirescu, Steuermann, Sofia Nădejde ? Adică de ce Stăncescu şi nu Smara ? De ce Rosetti şi nu, cu mai multă dreptate, A. Toma sau Iosif ? Poate pentru că multe poezii — să le zicem poezii ! — de ale lui Rosetti s-au tradus în ungureşte ? Slab criteriu, cînd ştim în ce decadenţă se află şi literatura ungurească actuală !

---

[a] Pe atunci Iosif nu scrisese nici *Doina*, nici *Seceta*, nici măcar *Fusul*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu, d-nule Il. Chendi ! Nici cei citaţi de d-ta, nici cei citaţi sau uitaţi de mine în mişcarea literară nu contează ! Toţi cu toţii sînt doar literaţi mititei. Au unii o umbră de calitate, alţii alta, toţi ştiu să facă versuri, dar fiecare dintre ei — în felul lor — trebuie să scrie zeci de strofe ca să înnemerească un vers frumos şi zeci de bucăţi pînă să-ţi dea o impresie. Chiar faptul că nu pot fi clasificaţi cu înlesnire, deoarece se deosebesc în talentul lor prea puţin unii de alţii, ne arată în destul că nu avem a face cu calităţi concentrate, care să resfrîngă o originalitate clară şi intensă. Dar dacă n-au astfel de calităţi, e absurd să cerem de la dînşii ceea ce nu pot da : elementele unei adevărate mişcări literare.

Nu zic că aceşti literaţi nu sînt de folos. Ei întreţin gustul citirii în public, agită idei sau mai bine fragmente de idei care nu şi-au găsit forma definitivă şi pregătesc astfel în sufletul publicului terenul pentru cel care va veni mîine-poimîine şi va încorda, cu opera lui, sufletele româneşti la unison. Dar acest folos îl aduc şi ziariştii [b], şi apoi totdeauna acest folos e împreunat cu mari dezavantagii şi între care cel mai mare — superficializarea şi falsificarea gustului public.

Şi acum, dacă comparăm individualitatea unuia din aceşti literaţi citaţi de d-nul Chendi cu individualitatea unui Niţă Popovici sau Coşbuc — cîtă distanţă ! Dar toate scrierile tinerilor noştri literaţi nu fac cît cele două nuvele ale lui Popovici ! Şi avîntul care mă îndeamnă să fac această afirmaţie este nota unui entuziasm care trăieşte în sufletele tuturor celor ce l-au *citit*. În Popovici, în Coşbuc sînt sîmburii adevăraţi din care a putut încolţi şi poate creşte o mişcare literară, fiindcă ei au o individualitate clară, fiindcă însuşirile ce formează această individualitate sînt concentrate puternic, şi fiindcă această concentrare, această intensitate, este în stare să entuziasmeze inima unui popor.

---

[b] Adevărul e că în ziaristică şi la tribuna parlamentară s-au refugiat multe din talentele noastre adevărate şi care, dacă ar fi rămas pe terenul literar, am fi putut avea o frumoasă mişcare literară. Se pronunţă la tribuna parlamentară discursuri de o extraordinară frumuseţe ; se scriu în gazete articole de o fineţe şi un lapidarism remarcabil. Ce folos ! Preocupaţiunea de actualitate, care în mod natural formează sufletul lor, faptul că ele sînt rostite sau scrise pentru a obţine un efect practic imediat le face să joace, aci şi acum, un mare rol în mişcarea socială românească, dar nu se ştie dacă şi în viitor vor mai păstra o parte din interesul de astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

Ori nu cumva d-nul Chendi se va fi entuziasmat de „basmele“ şi „snoavele“ anoste ale d-lui Stăncescu ? Atunci ne-ar părea rău că începuturile criticii în Ardeal nu sînt la înălţimea produselor literare ce încep să se ivească acolo !

Această reflecţie ne duce să spunem şi motivul acestui articol. D. Ilarie Chendi, dacă d-sa este acelaşi cu vicepreşedintele secţiunii literare a societăţii „Petre Maior“, trebuie să fie foarte tînăr — student încă pe băncile universităţii din Pesta. Articolul d-sale apoi mai dă pe faţă, în ce priveşte aprecierea deosebiţilor noştri scriitori, o inexperienţă de începător, şi astfel n-ar fi meritat nici un răspuns, cu atît mai mult cu cît e publicat în *Familia*, o revistă veche, ce e drept, dar care n-a strălucit niciodată prin însemnătatea literară. L-am fi trecut cu vederea, cum trecem atîtea altele şi cum l-am trecut şi pe acela al unui tînăr scriitor, tot student, care-şi ia destule aere de critic în coloanele unui ziar politic foarte răspîndit la noi. Nu l-am ignorat însă şi i-am răspuns, pentru că domnul Ilarie Chendi scrie bine, uşor, are oarecare agerime critică şi se poate ca în viitor să devie un foarte bun critic, şi în „lipsa de control“ şi de „spirit critic“ a publiciştilor ardeleni, de care pe drept se plînge d-nul Chendi, cuvîntul d-sale, bine cugetat şi avînd forma distinsă, pe care aproape o are de pe acum, poate cu timpul deveni un arbitru în mişcarea literară a românilor din Ungaria. În acest caz ar fi prudent şi pentru rolul d-sale şi pentru succesul mişcării ca d-sa să se pătrunză din vreme de spiritul literaturii în genere şi de spiritul literaturii noastre în special, pentru ca judecata sa să nu aibă trebuinţă de corective ca acelea indicate prin acest articol. Acum, cînd scriitorii ardeleni au început să înţeleagă frumuseţea limbii poporului, cînd au lăsat germanismele şi latinismele şi sînt în stare să-şi îmbrace sentimentele în forme aşa de curate, cum sînt acelea în care mulţi şi-au îmbrăcat cuvîntările ţinute sau articolele scrise cu ocazia sărbătorii de la 3 mai, cînd potrivirea dintre fond şi formă a izbutit să se facă, un critic, menit să serve de regulator al producţiunii literare de acolo trebuie să aibă mai multă încredere în valoarea sentimentelor noi ce ies la iveală în acea parte a poporului român, decît în banalitatea sentimentală a mediocrităţilor de aci ; şi-i trebuie multă circumspecţiune în judecarea şi alegerea modelelor.

Scanned with OKEN Scanner

DIRECȚIA NOASTRĂ LITERARĂ

Convorbirile literare au intrat cu acest număr în al patruzecilea an al apariției lor. Pentru ca să se fi ivit și să fi domnit atît, păstrîndu-și însemnătatea pe care nimeni nu i-a contestat-o, această revistă a trebuit să aibă un rost mare în mișcarea noastră culturală. Acest scop n-a fost de natură politică ; articolele politice — cu deosebire cele de partid — au fost totdeauna înlăturate din coloanele ei. Și, deși lucrările științifice au găsit în mod statornic o bună primire într-însa, nu ele i-au caracterizat rolul. Scopul *Convorbirilor literare*, de la început, a fost mai cu seamă literar. Dintr-o necesitate literară, ele au apărut, spre continua ei satisfacțiune, ele au trăit și, cu dispariția ei, ele vor trebui să dispară, fie cu totul, fie transformîndu-se.

E momentul cred — mai cu seamă că de vreo cîtăva vreme această revistă a părut unora că reprezintă altceva decît ceea ce a reprezentat totdeauna — să cercetăm dacă ea nu are cumva de jucat și astăzi un rol fără de care mișcarea noastră culturală ar fi lipsită de un element esențial. E momentul ca *Convorbirile literare* să-și amintească trecutul lor, să ia cunoștință de momentele lor cele mai însemnate și, cu gîndul drept și dezinteresat, să decidă dacă temeiul lor de atunci a fost sau nu permanent.

Convorbirile literare au apărut ca organ al societății „Junimea“ din Iași, în momentul unei decadențe literare aproape complete. Căci, în afară de Odobescu, care dăduse nuvele istorice și în afară de Alecsandri, care se afla într-o perioadă de tranziție — mai toți scriitorii cei buni ori încetaseră de a scrie, cum i se întîmplase

lui Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Gr. Alexandrescu, ori pierduseră — fie din pricina vîrstei, fie din a boalei, fie din a politicii — simțul poeziei și se scoborîseră la rangul de versificatori ridiculi. În această situație erau Bolintineanu și Heliade, care scriau satire fără sare și poeme epice de vorbe goale, și Mureșanu, care tipărise de curînd versuri de amor foarte apropiate cu faimoasele „versuințe" de la Oradea-Mare, pomenite de domnul Maiorescu. Iar dintre cei mai tineri, în afară de Odobescu, nu începuse să se semnaleze decît Hasdeu, care însă era în ajun de a scrie *Răzvan și Vidra*, dar făcea pe atunci mai mult literatură vulgară. Această stare de lucruri nu împiedica pe tinerii de atunci să se uite cu respect la literatura lui Bolintineanu, Heliade și Mureșanu, să-i imiteze cu siguranță și să se creadă unii pe alții scriitori și poeți, deși stilul lor era lipsit de orice viață și deși puterea de creațiune le lipsea cu totul.

Atunci începe să ia ființă în Iași societatea „Junimea" — și în mijlocul ei s-ajunge la conștiința deplină a nepermisei inferiorități în care se afla literatura noastră. Și cum producțiile acestei literaturi, atît prin fondul cît și prin forma lor, trebuiau să provoace rîsul oricărui cunoscător — nu e de mirare că rîsul, sau, cum se mai zicea, „zeflemeaua", a rămas semnul distinctiv cel mai popular al acestei strălucite societăți. Acest rîs, firește, a trebuit să atingă mai întîi pe fruntașii literaturii din acea vreme, care însă se întîmplase să fie tocmai aceia care cu douăzeci-treizeci de ani mai înainte lucraseră cu succes la întemeierea unei literaturi românești. Și cu atît mai mult trebuia să-i atingă, cu cît sentimentul național din care se inspirase atunci se banalizase acum pînă la vorbărie, nu numai în noile lor scrieri, dar cu deosebire la tinerii scriitori din școala lor. Această formă fără fond, această manifestare superficială fără substrat sufletesc, acest manierism și neadevăr erau ținta ironiei ce pornea din sînul „Junimei". Dar, fiindcă e greu să se deosibească forma de fond, cei ce se simțeau izbiți de săgețile ieșene au putut ușor să înfățișeze „Junimea" ca o societate de *cosmopoliți*, care nu disprețuiesc numai falsul sentiment național, ci chiar sentimentul național însuși.

Acest contraatac care în lipsă de alt argument era menit să fie repetat pînă mai încoace, cu deosebire în luptele politice, n-avea, se înțelege, nici un temei real. Căci batjocura care izbea *falsul* naționalism implica credința în naționalismul adevărat.

Convorbirile literare mai întîi prețuia mai presus de tot semnul acestui naționalism: limba românească, condamnînd pe cei care

Scanned with OKEN Scanner

voiau s-o falsifice, latinizînd-o. Al doilea, „Junimea“ prețuia sentimentele în legătură cu viața reală a poporului nostru și condamna pe cei care făureau sentimentele artificiale în legătură cu aceste aspirațiuni. Este adevărat însă și trebuie s-o spunem fără înconjur : aceste două cerințe în literatură și în deosebire în poezie nu porneau dintr-o dragoste a românismului pentru românism, fiindcă atunci ar fi trebuit să nu se mai osîndească nici o lucrare literară ce s-ar fi făcut în numele românismului, ci dintr-o preocupațiune mai înaltă, din care în mod necesar decurgea iubirea de limbă și simțirea românească. Această preocupare era de a cere de la poeți mai întîi de toate *adevăr* în *simțirea* lor și apoi mijloacele cele mai potrivite pentru a o exprima, precum cerea de la oamenii de știință dezinteresare în cercetarea adevărului și pricepere. Și din momentul ce poetul trebuia să dovedească adevărul simțirii lui, el, ca poet român, trebuia neapărat să dovedească simțirea lui de român. Și din momentul ce avea datoria să întrebuințeze mijloacele cele mai potrivite pentru exprimarea simțirii lui, el trebuia să aibă, mai întîi de toate, o adîncă cunoștință a comorilor naturale ale limbii românești. Acesta este întreg fundamentul acelui rîs al societății „Junimea“, cînd se citea vreo odă națională searbădă, și aceasta este ideea de căpetenie a *Criticilor* d-lui Maiorescu, care a dus cu atîta succes lupta în contra mediocrităților ce se adăposteau sub răbdătoarea mantie a naționalismului. Pentru triumful acestei idei s-au înființat *Convorbirile literare*. Rostul lor în mișcarea noastră literară acesta a fost : izgonirea falsității sentimentale din poezii, ori de ce natură ar fi fost intențiile scriitorului, și întronarea în poezie a adevărului simțirii cu toate cerințele de formă trebuincioase desăvîrșitei lui exprimări.

Sub steagul acestei ideologii s-au dezvoltat ori s-au perfecționat mai întîi Alecsandri, în a doua perioadă Iacob Negruzzi, Naum, Gane, Slavici și, mai presus de toți, Eminescu, alături cu figura, unică în felul său, a lui Creangă ; mai apoi Volenti, Ascanio, Vlahuță, și cel mai artist decît toți, Caragiale ; și în fine, mai mult sau mai puțin conștient, poeții, nuveliștii și dramaturgii mai noi, Coșbuc, Popovici-Bănățeanu, N. I. Basilescu, Brătescu-Voinești, Murnu, Bassarabescu, D. Nanu, Iosif și, cel mai elegant decît toți, Duiliu Zamfirescu. Ei au fost, la deosebite epoce, exemplificarea vie a marelui adevăr, susținut de *Convorbiri literare*, prin organul critic al domnului Maiorescu, și prezența operelor lor în coloanele acestei reviste arată cu evidență rostul ei literar.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentînd aceste idei, *Convorbirile literare* nu numai au avut norocul să cuprindă în coloanele lor cele mai multe din talentele cu adevărat poetice de patruzeci de ani încoace, dar au mai avut şi gloria de a ieşi învingătoare din luptele literare ce au trebuit să susţină.

Două din aceste lupte sînt cu deosebire mai însemnate — şi *Convorbirile literare* cu această ocazie se cuvine să-şi aducă aminte de ele. Cea dintîi a fost lupta hotărîtoare, care a făcut din această revistă organul literar de căpetenie al românimii de pretutindeni, lupta în contra *Revistei contimporane* [1], la care da tonul naţionalismul eftin al răposatului V. A. Urechiă ; şi alta, lupta în contra *Contemporanului* în care se răsfăţa internaţionalismul şi mai eftin al domnului Dobrogeanu-Gherea. *Revista contimporană* luase apărarea naţionaliştilor *fără fond* ; *Contemporanul* era organul socialiştilor *fără formă*. Cea dintîi ţinea să glorifice pe poeţii naţionali, chiar cînd n-ar fi fost poeţi de loc ; cea de a doua îşi umplea coloanele cu proză şi versuri, unde tendinţa socialistă era pretutindeni, iar poezia nicăieri. Şi una, şi alta, erau la fel în faptul că şi una, şi alta uitau că poezia e mai întîi de toate poezie şi nu trebuie cu nici un chip făcută sclava vreunei tendinţe streine de ea. Lupta în contra *Revistei contimporane* a dus-o d-nul Maiorescu şi victoria a fost decisivă. De altminteri nici un poet sau nuvelist de la acea revistă nu mai preocupă opinia cultă de azi. Lupta în contra *Contemporanului*, sau mai bine în contra domnului Gherea, am dus-o mai mult noi cei tineri, iar rezultatul a fost aproape tot decisiv, întrucît, în afară de O. Carp, care de altminteri în ceea ce a scris mai frumos este independent de teoriile domnului Gherea, nici un poet de seamă nu a marcat prin operele sale direcţia maestrului.

În afară de aceste lupte şi, lăsînd la o parte ripostele la atacurile sporadice, mai ales personale, şi în orice caz fără interes general, ale domnului Hasdeu, ar fi de relevat încă lupta cu *Literatura şi arta română*, a cărei caracteristică desigur n-o fac lucrările lui Duiliu Zamfirescu sau Ascanio, ci lucrări ca *Marin Gelea* de Nicolae Petraşcu, ca dramele lui Lecca sau ca poeziile decadente ale lui Iuliu Dragomirescu.

Din momentul ce un poet interpretează o simţire adevărată într-o formă potrivită cu ea, din acel moment el a făcut o adevărată operă poetică, iar o astfel de operă nu poate fi decît bună, nu numai la noi şi pentru noi, dar oriunde şi pentru orice popor

cult. Acest principiu deductibil din concepţia adevărului în artă şi formulat de d-l Maiorescu (*Critice*, I, 232) s-a părut *Literaturii şi artei române* prea absolut şi în locul lui şi-a luat ca principiu conducător indulgenţa pentru toţi autorii, numai români să fie. Firește, discuţia începută nici n-a putut să continue. O luptă literară se dă de obicei între două idealuri, iar *Literatura şi arta română* declarase chiar din capul locului că în materie de artă nu are nici unul. *Convorbirile literare* au continuat să aibă în jurul lor mai de departe sau mai de aproape multe din forţele vii ale poeziei române, iar *Literatura şi arta română* a rămas ca un magazin literar unde au putut sta, alături de inspiraţia adevărată a lui Duiliu Zamfirescu, sentimentul fals al lui Nicolae Petraşcu şi decadentismul erotic al lui Iuliu Dragomirescu — o revistă fără semnificaţie, ca atîtea altele.

Şi acum, după ce am văzut temeiul activităţii *Convorbirilor literare* şi momentele importante ale acestei activităţi, să ne punem cu toată sinceritatea întrebarea de la început: oare principiul care le-a călăuzit totdeauna şi care a fost atît de fecund în trecut nu are el aceeaşi importanţă şi pentru astăzi şi pentru viitor? Oare producţia literară — aşa de aparent bogată de astăzi — nu e ţinută ea azi, ca şi atunci, ca să nu-l calce? Oare el, prin natura lui, nu este superior oricărui alt principiu conducător care s-ar încerca să-i ia rolul, pe care totdeauna el a putut şi-a fost în drept să-l îndeplinească? Oare astăzi, sub lauda ieftină, nu trec atîtea scrieri care n-au alt merit decît acela al unui conţinut de modă? Oare astăzi nu sînt atîtea scrieri care ar fi putut fi mult mai bune dacă goana după cantitate nu ar fi împiedicat pe autorii lor să se gîndească la acea potrivire între fond şi formă, fără de care o adevărată operă de artă e cu neputinţă? Oare predilecţia expresă pentru anume conţinut nu lucrează în mod depresiv asupra libertăţii unei părţi din scriitori şi nu le înţepeneşte simţirea, care ar trebui să izvorască nesilit din adîncul fiinţei lor? Oare predominarea frazei împănate cu adjective — adjectivismul cerut mai mult de spaţiu decît de concepţie —, abuzul de descripţie, lipsa de simetrie, neîngrijirea stilului, scuzată prin puritatea limbii, entuziasmul convenţional pentru anume tipuri nu sînt tot atîtea defecte care trebuiesc combătute cu stăruinţă spre realizarea unui ideal de frumuseţe care să nu aibă a face nici cu moda, nici cu interesele de moment? Şi, în fine, oare mercantilismul ce a început să se simtă sub diferite forme

Scanned with OKEN Scanner

de literaţii noştri, n-ar trebui înfrînat spre binele literaturii — şi deci spre binele naţiunii ?

Iată atîtea întrebări la care orice om cult în curent cu literatura noastră de astăzi nu poate să răspundă decît afirmativ. Poezie fără simţire adevărată şi fără mijloace potrivite de expresie nu se poate ; căci astfel de poezie e neestetică, iar poezia neestetică e un nonsens. Şi astăzi ca şi atunci, şi în viitor ca şi astăzi, adevărata literatură trebuie să satisfacă aceleaşi cerinţe formale. Conţinutul ei poate varia de la epocă la epocă, fondul variază de la individ la individ — şi cu el şi forma —, dar ceea ce nu variază şi ceea ce face ca o operă astăzi să fie interesantă şi mîine e ca poetul să fie totdeauna pătruns de simţire adîncă, adevărată, dezinteresată, şi ca el să fi găsit pentru ea cele mai nimerite mijloace de expresie.

Acest principiu — ce nu avea preţ înaintea lui Kogălniceanu şi Russo, pe care unii vor să-i facă nu numai precursori ai „Junimii", ci chiar învăţătorii ei — a făcut cu putinţă ca, în coloanele *Convorbirilor literare* să se întîlnească poeţi atît de deosebiţi între dînşii, fără să pară totuşi străini unul de altul. Ce deosebire mai mare ca între conţinutul şi formele artistice ale lui Creangă şi între conţinutul şi formele artistice ale lui Eminescu sau Caragiale ? Conţinutul lui Creangă e viaţa ţărănească, fondul humoristic, forma poporan-provincială ; conţinutul lui Eminescu este filozofic şi social, fondul pesimist, forma bogată şi cultă ; conţinutul lui Caragiale este luat din viaţa inferioară de oraş, fondul comic sau umoristic, în nuvele chiar grav şi rece, iar forma elegantă cu toate particularităţile ei dramatice inculte. Şi totuşi ţăranul Creangă, filozoful Eminescu şi orăşeanul de margine Caragiale sînt în felul lor deopotrivă de artişti, fiindcă între elementele pe care le-au întrebuinţat în creaţiunile lor ei au putut stabili acea unitate perfectă pe care numai o simţire adevărată şi o conştiinţă desăvîrşită a mijloacelor de exprimare puteau s-o obţină. Conţinutul artei lor era indiferent ; arta pentru dînşii era totul — şi pentru aceea au devenit elemente de cultură trainică şi naţională. Ţinînd socoteală de această faptă, putem da vechiului principiu, veşnic nou în esenţa lui, al *Convorbirilor literare* o nouă formulare. Poezia nu e o chestiune de conţinut, ci de formă, bineînţeles în limitele unui sentiment, totdeauna adevărat. Poetul poate alege orice materie de inspiraţie ; ceea ce, însă, i se cere — după ce a fost absolut liber în alegerea materiei — este de a realiza într-însa frumosul, adică a-i da o formă, prin care să se exprime cu claritate sentimentul ce se leagă

Scanned with OKEN Scanner

în mod natural de acea materie. Ţăran şi orăşean, din viaţa de sus sau cea de jos, din mijlocul naturii sau din mijlocul vieţii sociale, din sferele nobile ale simţirii sau din cele vulgare — una ţi se cere, poetule, să fii artist adevărat.

Acesta este crezul nostru şi cu el pornim mai departe la muncă, fiind siguri că toţi scriitorii care în creaţiunile lor iubesc mai întîi de toate adevărul artistic ne vor însoţi.

1906

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CĂTRE SCRIITORI ŞI CITITORI

Despărţit, pe o chestie de principiu, de prietenii mei, care au rămas mai departe în jurul revistei *Convorbiri literare*, şi încurajat de iubirea şi de încrederea cîtorva tineri scriitori, m-am simţit dator să iau o parte mai vie la mişcarea noastră literară — întîi, pentru ca să caut a da o viaţă pipăită acelor principii pentru care m-am înstreinat de prieteni atît de vechi şi buni; al doilea, pentru ca, printr-însele, să caut a fi de folos, pe cît îmi îngăduie puterile mele, literaturii noastre de astăzi, care, după o bogată eflorescenţă primitivă şi difuză, are trebuinţă de o limpezire, o pătrundere şi o rînduială ce i-au lipsit pînă acum.

În adevăr, cu tot numărul însemnat de critici ce avem, niciodată nu s-a simţit mai mult lipsa unei adevărate critici în literatura noastră. Avem critici care au spirit fin şi caustic, dar fără destul curagiu şi claritate de tendinţe; critici biciuitori, care, robi impresiilor de o clipă, revarsă în public din sufletul lor de foc multă iubire, dar şi mai multă ură; critici migălitori şi cîrtitori, care pentru vina adversarilor au un cîntar zgîncit şi pentru vrednicia proprie, nici unul; critici plini de logică, dar lipsiţi de miez; critici aprinşi de furia spumegătoare a adevărului, dar fără temeiul lui; critici ce se hrănesc cu gîndul altora, dar fără căldura şi lumina lui. În toate lucrările unor astfel de critici se răsfaţă un subiectivism desfrînat şi uneori violent, şi mai tot interesul ce ei îl aţîţă în cititori este numai patima laudei şi a defăimării, vioiciunea simţirii dezlănţuite — fermecătoare uneori —, dar mai niciodată limpezimea şi temeinicia judecăţii. Critica obiectivă, rece, aşezată, care se ridică senină, dar fără slăbiciune, deasupra patimilor de o zi şi

care, văzînd şi cercetînd numai lucrul, nu vrea să ştie dacă este făcut de un prieten sau de un duşman, şi luminează pe cititori asupra valorii lui fără ură şi fără părtinire cu temeiuri totdeauna făţişe şi clare, această critică ne lipseşte.

Cu gîndul de a introduce în mişcarea noastră literară o astfel de critică se înfiinţează *Convorbirile* de faţă. Cu acest ideal de nepărtinire senină şi de cumpănire cinstită, ea are puterea morală de a se simţi îndreptăţită să judece toate manifestările literare ale spiritului românesc de azi şi de ieri şi să croiască o cale nouă în literatura noastră.

Astfel fiind, spre a-şi ajunge scopul său, această revistă mai întîi va căuta să lupte pentru desăvîrşita autonomie a artiştilor şi poeţilor, căutînd să-i libereze de tirania individualităţilor strimte, a curentelor de modă, fie streine, fie naţionale, şi, în genere, a oricărei alte influenţe care nu s-ar potrivi cu propriul lor fel de a fi. Ea-i va îndemna şi-i va încuraja să caute mai întîi de toate în propriul lor suflet, să se regăsească în însuşirile intime şi originale ale individualităţii lor şi, cu conştiinţa cercetătoare şi încrezătoare în sine însuşi, să se coboare cît mai adînc pînă la izvoarele proaspete şi nebănuite ale propriei lor simţiri. Dispreţ pentru influenţe exterioare, concentrare în sine însuşi şi sinceritate faţă cu sine însuşi — iată condiţia primordială a artei eterne către care trebuie să aspire orice talent adevărat ; şi deci luptă în contra acelora care conştient sau inconştient vor căuta să lipsească pe poeţi şi pe artişti de ea.

În al doilea rînd, această revistă va lupta în activitatea ei critică de a obicinui pe scriitori cu gîndul că ei sînt organe întîmplătoare a ceea ce jocul tainic al forţelor naturii hotărăşte să fie pe această lume frumos ; că ei sînt datori să admire acest frumos cu toată sinceritatea şi cu toată căldura, ori de unde ar veni şi cu orice forme s-ar înfăţişa, căci nimic nu roade mai cumplit sufletul şi-l secătuieşte decît necazul şi pizma, hrana de obicei numai a individualităţilor sleite sau pe cale de a se istovi. Nimic mai înalt decît lauda care se dă cu toată inima ; şi nimic mai roditor pentru suflet decît admiraţia deplină pentru ceea ce a atins într-un fel sau într-altul desăvîrşirea.

De aceea, în al treilea rînd, activitatea critică de la această revistă — o dată cu perfecta asigurare a autonomiei scriitorilor — le va cere totuşi o cît mai deplină abnegaţiune faţă de propriile lu-

Scanned with OKEN Scanner

crări. Scriitorul să se învețe cu gîndul că perfecțiunea nu este din această lume, că toți țintim către ea, dar că prea puțini ne apropiem de ea. Și aci este partea cea mai roditoare a unei activități critice. Cei mai mulți dintre artiști se farmecă de strălucirea propriei lor gîndiri, dar nu-și dau seama cît au putut cu adevărat pune din această strălucire în lucrarea în care își întrupează ideea. O formă săracă și searbădă ei o pot vedea minunată, fiindcă nu pot să deosibească ceea ce ei au avut în concepție, de ceea ce se desface și pătrunde la cititor din forma ce i-au dat. Această separație, un spirit critic destoinic o poate face totdeauna. El prinde și adîncește sensul concepției, îi analizează elementele esențiale, reconstituie frumusețile-i ascunse și face pe poeți să simtă că în adevăr i-a înțeles și i-a pătruns. Dar, după aceasta, trecînd la analiza însăși a lucrării, el le poate arăta *cît* au pus cu adevărat într-însa și *cît* mai trebuie să pună pentru ca concepția să fie pe deplin realizată.

Dar nu însă și *ce*. Și un bun critic izbutește fără silnicie să facă pe scriitor să-și revadă opera și s-o perfecționeze. În această lucrare nu e vorba de a atinge individualitatea scriitorului, de a-i prescrie idei preconcepute, tendințe, imagini și sentimente streine de atmosfera lui sufletească, ci, din contră, de a o scoate la iveală cît mai complet și cît mai veridic, făcînd ca stările sufletești ce-o constituie să ajungă la o expresie cît mai limpede și cît mai firească.

În fine, în al patrulea rînd, vom avea grijă să îndemnăm pe scriitorii noștri care nu sînt în mod firesc destul de fecunzi să nu-și silească puterile de producțiune prin lucrări în care se simte mai mult presiunea dinafară decît inspirație. Pentru ca să-și dobîndească un nume durabil în literatură, nu e nevoie numaidecît de lucrări multe și nici chiar de lucrări originale. Sînt și astăzi nume, ca bunioară Schlegel, care se pomenesc cu cinste în literatură, nu atît din pricină că au scris opere originale, cît pentru că au dat o haină strălucită și desăvîrșită capodoperelor unor scriitori clasici din alte literaturi. Această lucrare de traducere este cu atît mai prețioasă îndeosebi pentru noi, cu cît limba noastră, spre a dobîndi mai repede toată mlădierea, bogăția, finețea și distincțiunea de care e capabilă, are neapărată trebuință astăzi de a fi întrebuințată nu numai la lucrări originale, care în genere au un conținut puțin însemnat, ci mai cu seamă la traduceri după capodopere care pe lîngă forma frumoasă au și un fond bogat și adînc și care spre a fi exprimat cere o mare artă. Cu scriitorii stăpîni pe formă ce-i avem

Scanned with OKEN Scanner

astăzi n-am face un mai mare serviciu neamului nostru decît dăruindu-i în limba strămoşească marile opere ale omenirii.

Încît priveşte pe cititori, această revistă un lucru va avea cu deosebire grija să-l lămurească (şi din această lămurire desigur că vor avea să cîştige şi unii din cei mai aprigi şi ireductibili critici actuali). Opera de artă este o operă de imaginaţiune ; este o ficţiune care are numai un singur scop propriu : de a da contur precis, fiinţă întrupată, unei stări sufleteşti care cu cît va fi mai adîncă, mai depărtată de interesele momentului, cu atît va fi mai preţioasă şi mai trainică. Cine vrea să înţeleagă cu adevărat opera de artă şi cine vrea s-o judece în adevărata ei valoare, va trebui în faţa ei să lase din capul locului la o parte orice preocupaţiuni practice sau ştiinţifice. El va trebui, pe de o parte, să uite că este părintele unei familii, cetăţeanul unei ţări, membrul unui neam ; iar, pe de alta, să nu pună preţ pe nici unul din adevărurile, uneori sigure, dar de cele mai multe ori îndoioase, cu care i-a îmbogăţit mintea ştiinţa modernă. Numai astfel sufletul său va putea gusta cu adevărat accentele sublime ale unui poet antireligios şi anarhic ca Shelley, şi în acelaşi timp pătrunzătoarele şi caldele armonii religioase ale unui David sau ale unei Sfinte Tereze ; numai astfel, cu sufletul liberat de preocupările clipei, va putea pătrunde adevărul întrupat în fabule în care azi nu mai credem, cum e aceea a lui Oedip sau aceea a lui Hamlet, şi cum sînt atîtea fabule în comediile şi istoriile lui Shakespeare şi Calderon. Numai astfel, fiind liberal în politică, va putea gusta totuşi, în toată frumuseţea lor, comediile lui Caragiale, şi, fiind antisemit, va putea admira adîncul adevăr sufletesc întrupat în figura lui Leiba Zibal din *Făclia de Paşte*. Şi iarăşi, numai astfel un om ce face politică conservatoare va admira accentele liberale ale poeţilor Renaşterii, iar un naţionalist se va încînta pe deplin de sentimentalitatea adînc pesimistă a lui Eminescu, fără să se mai indigneze de loc că acest poet, atît de românist în scrierile lui politice, n-a fost prin esenţă un poet naţionalist.

*

Ştiu că astăzi aceste idei sînt streine de atmosfera noastră literară. Ştiu că preocupaţiunea politică şi culturală a intrat atît de mult în sufletul cititorului, fie el naiv, fie el cult, încît preţuirea poeţilor nu se mai face după adîncimea, după noutatea, după căldura, după bogăţia şi amplitudinea imaginaţiunii unui poet, ci după

naționalismul și romantismul lor. Un Octavian Goga, care cu monotonia, cu lipsa de relief și uneori cu beția lui de cuvinte nici nu e de comparat în privința valorii artistice cu clasicul Iosif și cu vigurosul și totuși delicatul și plin de frăgezime Coșbuc, este totuși socotit astăzi ca cel mai mare poet al nostru. Această atmosferă a făcut ca poeți în adevăr mari, mari cum poate de la Eminescu nu am avut, n-au fost relevați de nimeni, deși unii ca aceștia vor face gloria neamului nostru, mîne. Cîți n-au scris de Octavian Goga? Cine nu l-a preamărit? Cine nu l-a îmbrățișat și nu l-a alintat? Și totuși o poezie, bunăoară, de-a lui Cerna, face mai mult decît toate poeziile acestui cîntăreț al Ardealului. Și de ce unul e atît de lăudat, iar de celălalt nu se vorbește de loc, sau cel mult se menționează, ca oricare altul? Fiindcă Cerna nu este nici naționalist, nici poporanist. În sufletul lui nu vibrează sentimentalitatea ce interesează o clipă pe un neam, ci aceea care va mișca vecinic omenirea. Dar cine să se ocupe astăzi cu un poet care se gîndește la soarta omului, și nu la aceea a poporului?

Aceasta însemnează că, în aprecierea operelor de artă, în vremea de față, este precumpănitor criteriul politic și cultural, nu criteriul artistic. Aceasta însemnează că înțelegerea operelor literare este din capul locului falsificată, și apariția acestei reviste este tocmai semnul că o reacțiune în contra acestui fel de a privi lucrurile se impune. N-aș vrea însă să fiu rău înțeles. N-aș vrea să se confunde tendințele acestei reviste cu acelea, bunioară, ale *Vieței noua*, unde criticii preocupați de mărunțișuri de formă și chinuiți de fobia românismului și mai cu seamă a „țărănismului" osîndesc atîtea lucrări, de o înaltă valoare literară și adăpostesc sub aripa lor produsele cele mai evident false ale literaturii de astăzi. Dacă e o greșeală (scuzabilă prin scop), înălțarea nemeritată a unor poeți, pe cuvîntul că sînt naționaliști, apoi e o greșeală și mai mare (fiindcă nu e scuzabil prin nimic) înjosirea unor scriitori, pentru că sînt *și* naționaliști. Atitudinea criticului, în concepția critică a acestei reviste, n-are să fie influențată cîtuși de puțin de conținutul operei de artă. Naționaliști, umanitari, conservatori și poporaniști, realiști și romantici, clasici și simboliști, impresioniști și parnasieni, toți poeții, numai adevărați poeți să fie, au dreptul să fie judecați cu aceeași măsură — măsura cerințelor artei. În virtutea acestor cerințe, criticul, fiind indiferent la conținutul operei de artă, va prețui cu deosebire acele produse literare, care mai întîi vor întrupa sentimente izvorîte mai mult din adîncul ființei scriitorului decît din sugestiunea întîmplătoare a mediului artistic, politic sau cultural;

Scanned with OKEN Scanner

dintre acestea, pe acelea care vor fi concepute cu mai multă adîncime şi relief ; iar, dintre aceste toate, pe acelea care vor fi întrupate cu mai multă perfecţiune. Numai astfel lucrînd, criticul va putea contribui în mod real, pe deoparte la dezvoltarea gustului cititorilor, iar pe de alta, la perfecţionarea proprie a scriitorilor. Numai astfel şi unii, şi alţii se vor libera de cătuşile criticilor tendenţioşi, şi-şi vor îmbogăţi sufletul aşa încît să devină oameni cît mai întregi şi mai sănătoşi. Şi numai astfel — prin arătarea adevărului adevărat — un critic credem că-şi îndeplineşte datoria către ţara şi neamul său.

1 ianuarie 1907

Scanned with OKEN Scanner

DUPĂ UN AN...

Convorbirile intră cu numărul de față și sub numele de *Convorbiri critice*, în al doilea an al existenței lor. Avînd — în deosebire de toate celelalte reviste române — un ideal curat literar, ele au avut nenorocul să se nască în împrejurări foarte neprielnice. Nu poți urmări, necum înfăptui un asemenea ideal dacă nu ești sufletește senin și dacă nu găsești cît mai mulți care să prețuiască această seninătate. *Convorbirile* au avut însă să înfrunte, din capul locului, vrăjmășia mai tuturor cercurilor literare, și în același timp a trebuit să trăiască într-o atmosferă socială în care aproape toate sufletele erau prinse de preocuparea politică. Cu cît idealul lor era mai curat și mai precis, cu atît dușmăniile erau mai incisive și cu atît era menit să intereseze pe mai puțină lume.

Cu toate acestea, *Convorbirile* și-au păstrat seninătatea și s-au impus. E că în concepția lor primitivă a fost un adevăr care a însuflețit necontenit pe cei cîțiva care s-au grupat, ca să le dea viață, și acest adevăr nu le-a dat pas să se turbure de ura celorlalți ; e că acest adevăr era însăși temelia pe care talentele, conștiente de ele însele, se puteau rezema ca să se dezvolte mai departe cît mai mult și cît mai firesc ; e că această dezvoltare a fost atît de puternică și luminoasă că, din noianul turbure al preocupărilor politice, a putut să atragă destule suflete, care să le prieapă și să le încălzească entuziasmul cu aprobarea și admirația lor.

Acel adevăr e următorul. Artistul trebuie lăsat cu desăvîrșire liber în inspirațiunea lui și să nu i se ceară decît un lucru : să exprime cît mai clar și mai deplin ceea ce imaginația lui a plăsmuit în libertatea ei. Stăpîn absolut pe fondul și pe forma lui, el trebuie

totuşi să se subordoneze cît mai mult simţului critic, care-i poate arăta dacă forma sa redă toată gîndirea sau numai o parte din ea, şi dacă e sau nu locul ca opera poetică să fie supusă la o nouă prelucrare de desăvîrşire. [1] Nu stînjeniţi inspiraţiunea poeţilor îndemnîndu-i să facă cutare sau cutare fel de literatură — ţărănism, poporanism, simbolism, naţionalism —, artă nouă sau artă veche, artă folsitoare sau artă de lux. Lor să le cerem numai un lucru, să facă artă. Oricît de subtil şi rar, oricît de obicinuit şi brutal ar fi gîndul lor, oricît de puternic sau oricît de slab ar fi curentul inspiraţiunii lor — una să fie datori : să fie adevărat şi să ni se dea întreg. Genialitatea lor este o putere creatoare actuală, care plăsmuieşte sub ochii noştri în lumea sufletească fiinţe nouă, analoage cu acelea pe care Dumnezeu le-a plăsmuit în natură. Şi precum acestea sînt atît de felurite, de la bogata fiinţă omenească şi pînă la săraca, dar completa în ea însăşi, moneră [2], de la modestul şi gingaşul fir de muşchi pînă la mîndrul şi uriaşul eucalipt şi de simplitatea unui metal pînă la complexitatea unei pietre scumpe — tot aşa de felurite sînt şi trebuie să fie şi fiinţele sufleteşti ale artiştilor, numai să nu fie schiloade, ci întregi şi sănătoase.

Încălziţi de acest adevăr s-au strîns la un loc, formînd izvoarele primitive ale curentului *Convorbirilor* (deşi, trebuie s-o spun, nu toţi cu aceeaşi hotărîre *activă),* mai întîi tinerii scriitori care au întemeiat, în frunte cu Gîrleanu, revista bîrlădeană *Făt Frumos* : Nanu, Moldovanu, Dragoslav, Mîndru — şi împreună cu scriitorul acestor rînduri cîteva talente studenţeşti sau de curînd ieşite din rîndurile studenţilor, pe care le-aş putea numi *universitare* : Cerna, Lovinescu, Vîlsan, Frollo, Tătărăscu, Paleologu, Ana [Codreanu], precum şi unele talente stinghere, Radu D. Rosetti. Şi rîul, încă mic, dar vioi, a pornit-o la drum cu gîndul cald că se vor găsi alte izvoare, mai mari şi mai mici, şi chiar mai puternice decît cele ce pornise de la obîrşie, care să se împreune cu dînsul. Şi gîndul cald n-a fost în zadar. Curînd, unul din cele mai spirituale talente ale timpului de faţă, genialitatea improvizătoare a lui Cincinat Pavelescu şi-a revărsat într-însul undele talentului lui totdeauna viu şi uneori nedisciplinat, dar preţuit de toţi iubitorii de literatură clasică, senină şi aristocratică, aşa cum a înţeles-o şi o înţelege şi astăzi un Duiliu Zamfirescu. Nu mult apoi, curentul simbolist, prin cel mai însemnat reprezentant de astăzi al său, Ion Minulescu, a cărui originalitate ne face să-i iertăm unele ciudăţenii (precum în măreţia spiritualizată a unei turle gotice, trecem cu vederea diavolii şi dobitoacele pocite dintre creneluri) şi prin alţi

Scanned with OKEN Scanner

poeți, ca Stamatiade, Donar Munteanu, Demetrius, a venit să lărgească albia *Convorbirilor*, care, potrivit principiului călăuzitor că arta e artă sub orice formă ar părea, a fost primit cu bucurie în sînul său. Și nici talentele unor Bassarabescu, Gh. Orleanu sau a unei Irena Mohor, maestra traducătoare a lui Maupassant, n-au rămas streine de curentul din ce în ce mai impunător și mai sigur de sine al tinerei reviste. În fine, acum în urmă, autoritatea celui mai mare creator de viață estetică, celui mai desăvîrșit artist ce am avut vreodată, autoritatea lui Caragiale, a venit, ca odinioară Alecsandri la „Junimea" nou născut, să consfințească și să întărească importanța activității *Convorbirilor critice* și să dea modestului rîu măreția fluviului, pe care numai marea — conștiința literară a întregului nostru neam de ieri, de azi, de mîine — are dreptul să-l soarbă și să-l mistuie.

Astfel, după un an de activitate, *Convorbirilor critice* le-a fost dat să grupeze pentru prima oară în literatura română, sub același principiu de artă, scriitori din cele mai deosebite școale : scriitori cu inspirația primitivă ca Dragoslav, alături cu poeți rafinați ca Minulescu, scriitori de un clasicism național, ca Gîrleanu, Vîlsan, Baltag, Bănățeanul, alături de poeți cu inspirația anacreontică aristocratică, cum e Cincinat Pavelescu ; poeți de concepție, ca Nanu și Moldovanu (nu mai vorbesc de Cerna), alături de poeți grațioși, ca Orleanu, Frollo, Mîndru ; critici sistematici — subscriitorul acestor rînduri ca și criticii plini de imaginație și de eleganță, ca Lovinescu. Scriitori din cele mai deosebite școale stau prietenește unii alături de alții, caută să se înțeleagă unii pe alții și să-și corige unii printr-alții ceea ce e prea excesiv în personalitatea lor.

Prin această conlucrare sinceră și liberă, care are totdeauna în vedere perfecțiunea operelor, nicidecum susceptibilitatea autorilor, s-a realizat un progres neașteptat, pe care îl poate constata oricine face o comparațiune între producțiile pe care scriitorii le publică de un an în această revistă, și între acelea pe care le publicau mai înainte. Nu o zic aceasta de toți. Dar cei mai mulți, din această conlucrare, n-au avut decît să cîștige. Cîteva exemple mai izbitoare merită să fie relevate.

Gîrleanu, care-și începuse reputația cu *Bătrînii*, unde aveam de admirat stilul descriptiv, puterea de caracterizare și puritatea inspirațiunii, trebuia, pentru ca să devină cu adevărat nuvelist, să ne arate că are și puterea de combinație și de analiză, și că poate să-și facă un stil epic care despretuiește adjectivul prin verb. Și, după o muncă conștientă de mai puțin de un an, a dovedit că

Scanned with OKEN Scanner

el are toate mijloacele artistice trebuincioase unui minunat nuvelist. În bucăţi ca *Înecatul* şi *Ucigaşul*, el ne-a arătat că şi-a însuşit stilul epic, pe care apoi a continuat să-l întrebuinţeze în toate schiţele şi nuvelele sale mai însemnate. Puterea de combinaţiune şi-a relevat-o în lucrări ca *Bolnavii*, iar puterea de analiză, în mai toate ultimele schiţe, ca *Ceartă*, *Licitaţie*, *Într-un an...* şi cu deosebire în *Punga*, în care imaginaţia firească şi analiza adîncă sînt la înălţimea admirabilului său stil epic. De la *Moştenitorul*, publicat în primul număr al acestei reviste, în care se vădeşte un mare talent de caracterizare, şi pînă la *Punga*, care pe lîngă aceeaşi putere dovedeşte şi o rară ingeniozitate şi o şi mai rară pătrundere psihologică, este o distanţă pe care orice critic imparţial nu se poate să n-o recunoască.

Era un poet apreciat Nanu şi mai înainte. Dar personalitatea sa artistică, atît de remarcabilă prin originalitatea de concepţie, era întunecată prin nedesăvîrşitul ce se simţea în gîndirea sa, prin sentimentul că fiecare din poeziile sale nu conţineau decît o parte din mina de aur a inspiraţiunii sale. Astăzi, după bucăţi ca *Îndoială*, *Ca-n poveşti*, *Catedrala*, *Atolii*, lucrate cu sîrguinţa poetului însetat de artă, în care se sensibilizează cu atîta putere de imaginaţie misticismul, aci şovăielnic, aci senin, al sufletului său, Nanu trebuie considerat ca cel mai filozof poet al generaţiunii postemineştiane.

Nimeni — în afară de cîţiva prieteni — nu punea vreun preţ pe talentul unui scriitor ca Dragoslav. Iar un preţ deosebit nici chiar prietenii nu puneau. Stilul incorect, apucătura de a descrie fapte generale în loc de a se mărgini la un fapt precis, lipsa de compoziţiune întunecau marile merite ale prozei sale. Astăzi, după o sîrguitoare muncă — şi după lucrări ca *Îngheţata*, *Povestea copilăriei*, *Slujbaş*, *Ca să-mi deie şi-o cafea*, acest scriitor începe să captiveze din ce în ce mai mult publicul prin umorul său simplu şi prin sinceritatea naivă, unică în literatura noastră actuală. Desigur, Dragoslav se relevă ca unul dintre cei mai durabili stilişti ai generaţiunii tinere, iar fondul real şi totuşi plin de poezia sufletului său, al faptelor ce povesteşte va fi de-o nepreţuită valoare pentru istoricii viitori ai vieţii noastre sociale de astăzi.

Dar cea mai surprinzătoare regăsire de sine însuşi — în urma conlucrării din cercul *Convorbirilor* — este aceea a poetului Corneliu Moldovanu, care dintr-un simplu virtuoz de formă — de multe ori fără fond — tinde să devin un adevărat clasic al poeziei noastre. Traducerile sale din *Cîntarea cîntărilor*, traducerea *Somnului lui Booz*, de Victor Hugo, şi cu deosebire poema sa, *Spre culme*, ce se publică în numărul de faţă, sînt bucăţi de o rară valoare li-

Scanned with OKEN Scanner

terară, ca limpezime și vigoare de limbă, ca perfecțiune de formă și ca adîncime și originalitate de concepție. Ziua de mîine — de va fi însuflețit de aceeași dragoste curată de artă pe care a arătat-o pînă acum — păstrează acestui poet multe triumfuri, pe care desigur sufletul său senin le așteaptă, dar nu le rîvnește fără să fie vrednic de ele.

Dar ceea ce a făcut succesul moral al *Convorbirilor*, pe lîngă puterea talentelor și limpezirea lor prin iubire de artă, a fost și autoritatea și seninătatea judecății critice pornite din sînul lor. Ele și-au afirmat mai întîi autoritatea, impunînd opiniunii publice pe un poet necunoscut, dar de un merit excepțional, Cerna, și au făcut aceasta în contra (cel puțin întrucît s-au manifestat prin publicitate) *tuturor* cercurilor noastre literare. Înlăturînd cu hotărîre preeminența poetului ardelean Goga, întronat, din motive străine de artă, ca cel mai mare poet al generațiunii ce se ridică, și punînd în locu-i pe Cerna, *Convorbirile* au făcut poate o greșală de tactică, înstrăinîndu-și simpatiile ardelenilor, la care ele nu aveau nici un motiv să nu țină, dar și-au afirmat definitiv autoritatea, întrucît toți cei ce au întîmpinat cu ironii această judecată, au trebuit curînd-curînd s-o adopte, sub o formă sau alta, și ei. Dacă astăzi Cerna este un nume cinstit în mișcarea noastră literară, aceasta se datorește nu numai lui însuși, ci și *Convorbirilor*.

În al doilea rînd, și-au afirmat autoritatea prin senina lor nepărtinire în aprecierea operelor, atît ale prietenilor, cît și ale adversarilor. *Convorbirile* n-au făcut niciodată personalități, deși li s-au dat prilejul să facă destule. Disprețuite, nu s-au supărat, ocărîte, nu s-au turburat, ignorate, nu s-au îngrijit. Niciodată *Convorbirile* nu s-au dat în lături să citeze numele altor reviste, cînd într-însele s-a găsit ceva remarcabil ; niciodată n-au căutat să pună sub obroc meritele adversarilor, cînd le-au întîlnit ; și niciodată n-au criticat, fără să-și spună temeiul cinstit și fără gînd ascuns. Și de multe ori, din pricina acestei atitudini, au putut suferi prietenii, dar niciodată dreptatea.

Cu aceeași privire senină, dar cu aceeași hotărîre în judecată și cu aceeași bogăție de temeiuri, *Convorbirile critice*, ajutate de aceleași talente, consfințite de aceleași somități artistice, încurajate de aceeași cititori, își pot îndeplini mai departe misiunea. Ele speră însă că împrejurul lor se vor strînge și alte talente, și alte somități, și alți cititori, pe măsură ce se va pricepe rostul lor în viața românească.

Scanned with OKEN Scanner

Căci, deşi la prima vedere crezul lor de a înlătura orice preocupare politică din activitatea lor literară se pare că le izolează cu desăvîrşire de viaţa neamului, în realitate tocmai înfăptuirea acestui ideal le dă cel mai mare drept să se crează indispensabile acestei vieţi. Nu prin declamaţiuni de românism se înaintează românismul, ci prin sîrguinţa de a scoate din sufletul tău tot ceea ce Dumnezeu a pus în inima ta de român. Nu cei ce-şi strigă mai tare românismul lor sînt mai români; ci cei ce, credincioşi felului lor de a fi, au ajuns să întrupeze, din suflet românesc, vreun mare adevăr ce va fi legat pe vecie cu numele de român. Iar marele adevăr — fie în artă, fie în ştiinţă — nu poate fi găsit şi prins în forme eterne, decît cînd te vei gîndi *numai* la dînsul, şi la nimic altceva. Cei mai mari artişti, ca şi cei mai mari oameni de ştiinţă, sînt vrînd-nevrînd cei mai de seamă reprezentanţi ai neamului lor. Neamul lor întreg vibrează, fără voia lui şi fără voia lor, într-înşii.

Şi de aceea *Convorbirile critice* au credinţa că-şi slujesc patria şi neamul, cel puţin tot atît ca şi celelalte organe de cultură. În perfecţiunea artei ce urmăresc în limba strămoşilor se cvintesenţiază însuşi sufletului neamului. Şi astfel, pentru însăşi întărirea vieţii lui, ele au dreptul la viaţă.

1908

Scanned with OKEN Scanner

DIRECȚIUNEA LITERARĂ A „CONVORBIRILOR CRITICE"

I

Convorbirile critice, cari au început să fie socotite chiar de cei mai aprigi dușmani ca una dintre cele trei mari reviste literare ce avem, intră cu acest număr — primul lor număr *lunar* — în al treilea an al vieții lor, păstrîndu-și în deosebire de celelalte organe similare caracterul distinctiv de a fi o revistă literară în care nici politica, nici patima nu au ce căuta.

Tocmai această iubire de adevăr și această neatîrnare de interesele politice — și cari se afirmă în mod mai concret prin asocierea la direcțiunea lor a d-lui *Ion Peretz*, unul din cei mai învățați juriști istorici ai noștri, care are altă nuanță politică decît scriitorul acestor rînduri —, tocmai acest gînd nou de a fi, în marea turburată de pasiune și interes a publicisticii noastre, un liman senin, un loc de adevăr cumpănit, de cugetare dreaptă și obiectivă le-a dat lor puterea de a realiza în critică ceea ce nici un alt organ literar n-a putut îndrăzni pînă acum: *să laude chiar pe aceia, pe care, după obiceiul tuturor, ar fi trebuit ori să nu-i numească, ori să le arate numai părțile slabe; și, în același timp, să laude prea puțin, ba chiar să critice pe aceia despre care, după practica comună, ar fi trebuit să spună numai cuvinte de laudă.*

Căci nimeni n-o poate nega, judecata pătimașă și interesată este regula în revistele noastre literare. Și zadarnic speranța de sprijin direct sau indirect din partea unui adversar sau simpla abilitate retorică le mai dă unora dintre ele, din cînd în cînd, prilejul să pară nepărtinitoare față de un neprieten; niște judecăți astfel pornite și astfel întemeiate n-au nici o valoare, nici morală, nici logică.

Ele, simulînd adevărul, sînt o batjocură a lui, căci în firea adevărului nu este nici calcul, nici perfidie.

Dar deşi direcţiunea critică a *Convorbirilor critice* a urmat totdeauna calea dreaptă, totuşi de multe ori celelalte organe literare, mai mari şi mai mici, au năzuit s-o arate interesată şi părtinitoare — adică la fel cu direcţiunea lor însăşi. Au simţit tăria curată a unei asemenea atitudini, dar simţindu-se incapabile de a o putea avea şi ele şi-au dat silinţa s-o slăbească încercînd să arate cum că această atitudine n-ar fi tocmai deosebită de a lor — ea ar fi tot aşa de părtinitoare şi tot aşa de interesată ca şi a lor. Cînd pătimaşul nu se poate ridica la înălţimea morală a cuiva, îi vine mai bine să-l coboare pînă la el decît să tacă. El este piedica firească a oricărui progres, o piedică, fără de care binele şi adevărul ar ajunge fără luptă la îndeplinire, şi omenirea s-ar minuna din cale-afară că a putut cîştiga aşa de uşor însuşiri nouă şi deosebite de acelea ce o leagă de animalitate.

Tocmai pentru că recunoaştem că acest obstacol în contra binelui şi adevărului este firesc, am recunoscut tuturor acelora care ne-au atacat dreptul de a o face (căci nimeni nu se poate crede sfînt !), dar cu o singură condiţiune, să nu ne atace numai cu impresiuni şi impulsiuni (căci dacă nimeni nu se poate crede sfînt, toţi trebuie să fim mai întîi de toate *oameni*), ci cu *dovezi*. Au fost în drept să arate netemeinicia şi minciuna atitudinii noastre, dacă ar fi căutat să răstoarne în luptă dreaptă şi cinstită, punînd fapt la fapt, idee la idee, temeiurile obiective pe care noi am năzuit totdeauna să le avem pentru judecăţile noastre. N-au făcut-o şi din pricina aceasta nici un om nepărtinitor n-a putut să le dea crezămînt. Şi deci zadarnică le-a fost truda, şi steanpă.

Trebuie însă iarăşi să recunoaştem că dacă adversarii noştri şi-ar fi dat seama de unele temeiuri care susţin în mod tainic direcţiunea noastră critică, ar fi simţit mai multă sfială în atacurile lor. Şi credem trebuincios să arătăm acum aceste temeiuri, nu atît pentru aceşti adversari, cît pentru cititorii noştri, a căror bună credinţă a putut fi turburată şi rătăcită prin acele critice nedrepte.

II

Trei fapte concrete au putut da o aparenţă de adevăr învinuirii ce ni s-a adus că în privinţa nepărtinirii şi independenţei sîntem la fel cu celelalte organe literare : faptul că scriitorul acestor rînduri

a început să facă, de un an de zile încoace, o anume politică [1] ; faptul că anume scriitori ar fi fost lăudaţi cîtă vreme au fost în cercul revistei, dar după ce au fost atraşi în altă parte i-am fi atacat [2] ; şi, în fine, faptul că în paginile *Convorbirilor critice* s-a îngăduit tipărirea unui articol în care un colaborator ar fi insultat o scriitoare care se îndeletniceşte, la una din marile noastre reviste, cu critica literară [3]. Dar toate aceste trei fapte, judecate la lumina acelor principii care sînt sfătuitorii neînduplecaţi, deşi tainici, ai direcţiunii noastre critice, nu sînt precum vom vedea îndată nicidecum dovezi în contra atitudinii ferm obiective, pe care organul nostru literar pretindem că o are.

Unul din aceste principii şi care arată netemeinicia primei învinuiri este principiul pe care, într-o discuţie cu d. Găvănescul, avută mai acum patru ani în privinţa dramei *Manasse*, l-am numit *principiul separaţiunii sferelor de activitate*. Arătam atunci slăbiciunea acelor critici care, din împrejurarea că această operă literară se datora unui evreu şi putea face pe evrei simpatici, voiau cu orice chip să abată această presupusă primejdie, afirmînd — în contra evidenţei — că *Manasse* este o dramă slabă ; şi potrivit cu acest principiu al separării sferelor, eu căutam să-i fac să recunoască, din punct de vedere *estetic*, frumuseţea acestei drame, lăsîndu-i liberi, din punct de vedere *politic*, să ceară, în cazul cînd s-ar adeveri primejdioasă, să fie izgonită din şcoli şi din alte instituţiuni ale statului. Căci una e a face critică estetică, unde e vorba de ştiinţă şi de obiectivitate ştiinţifică, şi alta e a face politică, unde e vorba de practică şi de subiectivitate tendenţioasă, şi judecăţile uneia nu trebuie confundate cu ale alteia şi nici nu e nevoie să fie confundate. În loc de judecata falsă : „cutare operă *nu* e frumoasă, *pentru că* e primejdioasă", n-ai decît să pui judecata adevărată : „cutare operă e frumoasă, *dar* e primejdioasă", şi, ajungînd la aceeaşi concluzie practică : *înlăturarea* ei, nu falsifici adevărul asupra obiectului în discuţiune.

Principiul separării sferelor cere să-ţi mărturiseşti şi să nu-ţi fie teamă că o faci — ca una ce-ţi garantează dreptatea inimii — energia faptei şi limpezimea vederii, că una e a face *ştiinţă* (din care face parte şi *critica* sub diferite forme), alta este *practica* (din care face parte şi politica cu feluritele ei înfăţişări) şi alta e *arta* (în care se cuprind producţiile poetice şi literare propriu-zise) ; şi că, fiind radical deosebite unele de altele, nu poţi să fii excelent într-una din aceste activităţi, decît în timpul cît poţi face completă abstracţie de

celelalte două şi-ţi dai silinţa, potrivit cu darul tău, să-i satisfaci cerinţele proprii.

Un om de ştiinţă care se gîndeşte numaidecît să stabilească teorii care să vină în sprijinul unei anume politice ; un om politic care se gîndeşte să realizeze cutare ideal de frumuseţe sau să întemeieze cutare sistem ştiinţific, făcînd abstracţie de împrejurările de fapt în care lucrează ; un artist, care caută să-şi cîrmuiască puterea creatoare pentru ca, prin creaţiunile sale, să justifice cutare lege ştiinţifică sau cutare ideal politic — sînt toţi, şi cel dintîi, şi cel d-al doilea, şi cel din urmă, fundamental rătăciţi în activitatea lor, şi nu pot înnemeri adevărul, binele şi frumuseţea decît cu greu şi fără voia lor. Fiecare, ca să lucreze potrivit cu obiectul căruia i se destină, trebuie să poată subordona cerinţelor acestui obiect toate celelalte cerinţe privitoare la celelalte obiecte. Eşti om politic ? Întrucît vrei să faci un act politic, un act pe care-l crezi bun pentru societatea în mijlocul căreia lucrezi, nu te lăsa ţinut în loc de nici o consideraţie de natură ştiinţifică sau artistică ce ţi s-ar pune în cale, şi fă-l ! Eşti om de ştiinţă ? Trebuie să ai curajul adevărului şi puţin să-ţi pese dacă ar putea veni în conflict cu cerinţele vieţii politico-sociale în care trăieşti, sau cu trebuinţele ei estetice, fie ele superficiale sau oricît de adînci. Eşti artist, artist în toată puterea cuvîntului ? Creaţiunea ta n-are altă lege decît aceea a geniului tău, şi nimic nu i se poate pune împotrivă, chiar cînd politica ori ştiinţa ar avea puterea să-ţi nimicească fiinţa ta trecătoare. Acestei legi, de altminteri, geniile politice, ştiinţifice şi artistice i se supun cu o preciziune matematică, şi oricine se gîndeşte la desfrîul războinic al lui Napoleon, la îndrăzneala poetică a unui Molière, a unui Schiller, a unui Byron, la curajul ştiinţific al unui Giordano Bruno şi al unui Galilei, nu se poate să nu aibă simţămîntul fatalităţii cu care această lege se îndeplineşte.

Dacă nu i s-ar fi supus ei, cum ar mai fi scris în împrejurările în care le-a scris, Gr. Alexandrescu fabulele sale pline de înţeles, satirele sale şi monumentala sa poemă *Anul 1840* ? Cum ar mai fi scris Eminescu scrisorile sale şi poemele sale pesimiste dacă s-ar fi gîndit, el, optimistul politic, la consecinţele operelor sale ? În viesparul publicistic din 1868—1874, cum ar mai fi dus Maiorescu lupta sa în contra rătăcirilor filologiei, istoriei, şi artei naţionaliste, dacă n-ar fi ţinut mai presus de toate la adevărul pe care se întemeia în această luptă ? Şi cum oameni politici, ca Ion C. Brătianu sau Lascăr Catargi, ar fi putut pune în practică gîndul lor activ, dacă ar fi privit în dreapta şi în stînga la injuriile şi batjocurile

mai mult sau mai puțin literare ale unora și altora, și dacă ar fi căutat să nu se manifeste decît atunci cînd ar fi putut face discursuri tot atît de frumoase ca, de pildă, ale unui Mihail Kogălniceanu?

Acestei legi, căreia geniile și talentele superioare i se supun cu o necesitate bio-psihologică, trebuie să ne supunem toți cu conștiința că numai așa putem atinge adevărul în știință, binele în viața social-politică, și frumusețea în artă și în literatură. Așa fiind, și dacă împrejurările sau anume înclinări sufletești te-au adus să faci nu numai știință, ci *și* politică sau artă, cea dintîi regulă pe care trebuie să ți-o impui activității tale este *să te ferești să nu amesteci sferele lor*. Cînd faci artă, fii *numai* artist; cînd faci politică fii *numai* om politic; cînd faci știință, fii *numai* om de știință; și deci, fie că faci politică ori nu, fie că preferi un ideal artistic sau altul, cînd faci critică, fii mai înainte de toate critic, adică oglindă limpede și rece, care, cînd raza frumuseții adevărate o izbește, se pătrunde de ea și o resfrînge totuși caldă în afară, dar care, în același timp, se turbură de întunericul lipsei de talent, indiferent dacă tu, din alte puncte de vedere, ai vrea mai mult talent unde nu este, și mai puțin unde este.

Această regulă, direcțiunea critică a acestei reviste a păstrat-o cu cea mai mare rigurozitate. Paginile ei de la fevruarie trecut pînă astăzi sînt dovadă. Am scris multe articole politice de atunci încoace — nici unul însă în *Convorbiri critice*. Am ținut discursuri, dintre care unele nu fără interes literar — nici unul n-a văzut lumina aci. Am fost insultat de unii și de alții, vrăjmași politici. Aceasta n-a avut nici o inflență asupra judecății critice date asupra operelor lor literare. De pildă, d. Delavrancea, într-o întrunire la Eforie, m-a atacat deodată cu vorbe grele, cînd m-aș fi așteptat mai puțin. I-am răspuns cu aceeași monetă în altă întrunire politică. Dar cînd, după aceea, a fost vorba să cercetez valoarea literară a basmului său *Stăpînea odată...* publicat în *Viața românească*, am spus tot binele ce puteam spune despre el, și pe care nu l-a mai spus nimeni altul; iar cînd am avut să-i arăt defectele, am adus probe care n-au fost contestate iarăși de nimeni. Firește, cînd a fost să vorbesc de acest basm într-o caracterizare generală, am reținut numai partea cea bună, fiindcă o lucrare în adevăr originală, chiar cînd are neajunsuri, trebuie să rămînă în mintea noastră cu partea ei luminoasă și de preț.

Văzut-ați vreodată pomenindu-se numele acestei reviste sau numele scriitorului acestor rînduri în *Viața românească* sau în ziarul

Scanned with OKEN Scanner

Neamul românesc, fără să fie însoţite de obişnuitele graţiozităţi de gazetă ? Niciodată. Şi cum li s-a răspuns ? Citiţi articolul *Mişcarea literară din 1908*, publicat acum două luni în această revistă, şi judecaţi. Şi în contra cui ar fi trebuit să mi se dezlănţuiască patima mai aprig decît în contra unora din foştii mei prieteni literari (şi pînă la un punct şi politic) [4], care şi-au dat toate ostenelile şi au făcut chiar mari sacrificii numai ca să dărîme temelia acestei reviste şi să smulgă acest condei. Aceasta nu m-a oprit să laud pe cel mai înverşunat dintre dînşii atunci cînd a meritat-o, fără, evident, să-i cruţ — cînd am avut dovezi sigure — acele defecte care puteau deveni primejdioase pentru literatura noastră. Am pus în relief, în adevăr, „gongorismul" d-lui Simeon Mehedinţi, directorul *Convorbirilor literare*, dar i-am lăudat cum merită şi cum nici un altul n-a făcut-o *Discursul ţinut la Cernăuţi*, făcîndu-i şi graţia de a nu-i releva platitudinea oratorică de la Buzău din iunie trecut. Şi pe cînd un Nicolae Iorga, înfuriat că şi-a pierdut regalitatea literară de mai acum trei ani, a ajuns faţă de mine la agresiuni armate, *Convorbirile critice* au continuat totuşi să publice un articol în care meritele lui erau relevate, fără să se simtă cîtuşi de puţin nici măcar în alte părţi ale revistei picul de ură pe care orice om ar fi fost în drept să-l aibă în contra unui asemenea adversar. Acel principiu nestrămutat al separării sferelor, aplicat cu completă stăpînire de sine, a făcut şi această minune, unică în analele literaturii noastre.

III

Al doilea fapt : criticarea unor scriitori care, cît au fost în cercul revistei, au fost lăudaţi — cazul poetului P. Cerna, relevat întîiaşi dată cu tărie de către scriitorul acestor pagine —, este numai aparent, şi iluzia celor ce s-au grăbit să vadă în el un caz de politică literară se datoreşte ignorării unui al doilea principiu propriu direcţiunii noastre critice. Precum, cînd e vorba de a studia opera unui poet, trebuie să te gîndeşti numai la opera lui, făcînd abstracţie de *alte fapte*, de altă natură, ale lui, tot aşa cînd judeci *una* dintre lucrările lui, trebuie să faci abstracţie de valoarea celorlalte. Judecata critică priveşte *numai* acea lucrare, nu *întreaga* personalitate artistică a poetului. Aşa fiind, e cu putinţă ca un poet foarte bun să facă o lucrare slabă, pe care el o crede bună, începînd astfel să ia un drum rătăcit, dacă nu i-ar atrage cineva cu energie atenţia. A nu o

face, sub cuvînt că mai înainte l-ai lăudat pentru *alte* lucrări, este a nu-ţi îndeplini menirea de critic. Şi din contra, e cu putinţă ca un scriitor mediocru, pe care l-ai clasat ca mediocru, să facă o lucrare bună şi interesantă ; n-ar fi nedreptate, dacă sub cuvînt că tu l-ai judecat, să nu relevi lucrarea lui cea bună care pînă la un punct îţi dezminte vechea judecată ?

Se poate întîmpla însă ca aceste judecăţi să coincidă cu unele apropieri sau despărţiri personale ! Se prea poate. Decît în acest caz ceea ce-i poţi cere unui critic *nepărtinitor* este ca judecata lui să fie circumstanţiată şi motivată — şi nimic altceva.

În cazul de care ne ocupăm, lucrurile nu stau însă tocmai aşa, precum ar vrea să le prezinte adversarii noştri. Nici articolul meu critic asupra poeziei *Din depărtare, (Convorbiri critice,* II, 17), nici părerea mea asupra activităţii poetice a lui P. Cerna în 1908 *(Convorbiri critice,* II 19), nu îndreptăţesc imputarea, că, acum cînd acest poet e cucerit definitiv de un cerc literar protivnic cercului *Convorbirilor critice,* eu mi-aş fi schimbat judecata despre personalitatea lui poetică, Deloc ! În adevăr, ceea ce am criticat la acest poet acum în urmă este graba cu care publică unele bucăţi care, din punctul de vedere al formei, şi cu deosebire al *limbii,* nu sînt destul de *făcute.* Eu însumi la un moment dat n-am vrut să-i fac răul serviciu de a-i publica unele din aceste versuri, şi i-am atras cu cea mai mare insistenţă atenţiunea asupra primejdiei în care este de a-şi pierde, din pricina streinătăţii, limpezimea şi coreotitudinea limbii, fără de care poezie înaltă nu e cu putinţă. Şi atît de adevărat este aceasta, cu cît în chiar articolul citat în care relevam *petele* din poezia *Din depărtare,* am scris drept concluzie : „Şi e cu atît mai de regretat aceste pete ce ofensează gustul, *cu cît finalul acestei poezii ne dă dovadă,* prin energia sentimentului şi frumuseţea proaspătă şi totuşi adîncă a imaginaţiei, *de o inspiraţie parcă chiar* mai *matură* decît în toate poeziile de pînă acum".

Iar în repedea caracterizare din *Mişcarea literară din 1908,* după ce constat că *„puternicu-i talent* pare în descreştere cel puţin în ce priveşte grija artistică", lămuream ideea mai departe prin cuvintele : „Cerna se află în tranziţie : *superior sie însuşi ca bogăţie, adîncime şi complexitate de idei,* nu a ajuns să se arate îndestul de stăpîn pe dînsele, ca în vechile poezii".

Oare — oricît de mult ar fi fost observaţiile critice de amănunt —, oare însemnează această judecată că mi-am schimbat vechea mea părere asupra personalităţii lui artistice ? Şi aşa oare m-aş fi

Scanned with OKEN Scanner

exprimat, dacă aş fi vrut să-i înjosesc talentul ? Aşa fac criticii noştri pătimaşi cînd îşi dau bunioară părerea despreţuitoare asupra unor talente ca Gîrleanu, Moldovanu şi Dragoslav ?

IV

În fine, venim la al treilea fapt. Patima şi-a făcut loc în paginile acestei reviste prin atacurile insultătoare ale lui Ion Dragoslav în contra iscusitei scriitoare de critică ce semnează în *Viaţa românească* Izabela Sadoveanu sau, mai adesea, I.S. *Viaţa românească* din acest incident s-a coborît chiar pînă a se umili cu întrebarea dacă acel articol a fost publicat în *Convorbirile critice* cu învoirea mea. Era un omagiu, pe care fără să vrea, îl aducea nepărtinirii revistei. Firește, *altfel* decît o fac în publicistica d-lor, mă cunoşteau în taina sufletului lor aceşti onorabili confraţi, şi li s-a părut şi lor ciudat că am intrat dintr-odată pe drumul de care, fără grijă de dreptate şi adevăr, dumnealor îl băteau şi-l bat cu vitejie.

Ei da, cu învoirea mea s-a publicat acel articol. Şi l-am publicat, cum am publicat în vremuri, cum aş publica şi acum, *epigrame*, şi cum dumnealor înşişi publică în fiecare număr din *Viaţa românească* bucăţi caleidoscopice şi tarasconeze. Oare atîta simţ literar au dumnealor, de n-au văzut că valoarea acelui articol nu stă în atac, în critică, ci în altceva, care-i aşa de rar în literatura de astăzi ? Nu şi-au dat seama în acea bucată de hazul satiric poporan al indignării celui mai sincer şi mai adînc suflet simplu şi naiv de scriitor ce avem ? Părerea asupra scriitoarei Izabela Sadoveanu a arătat-o de multe ori nu Dragoslav, care e un admirabil povestitor, ci acela care a adus în sprijinu-i dovezi, pe care nici unul din condeiele *Vieţii româneşti* n-au căutat să le înlăture. Cît de slabă este intuiţia d-sale literară s-a văzut din aprecierile citate şi examinate aci asupra lui Gîrleanu şi Cazaban. Acum în urmă, totuşi, i s-a dat şi o notă bună, ca şi d-lui Ibrăileanu, cînd s-a spus despre criticile d-sale că *„sînt bogate în impresii de amănunt*, dar *uneori* (numai atît !) fără impresii juste de ansamblu“. Aceasta este judecata *critică* în privinţa d-sale, şi totuşi nu aceste judecăţi au impresionat cercul *Vieţii româneşti*, ci epigramatica întîmpinare populară a lui Dragoslav. Ar fi fost de aşteptat această confuzie de la un dezorientat ca Montandon, care în *Mercure de France* pune cu candoare între criticii polemişti pe Gîrleanu şi Dragoslav, şi-i ignorează ca povestitori, dar nici într-un

Scanned with OKEN Scanner

caz de la criticii *Vieții românești*, unde se cultivă cu iscusință invectivele personale în versuri ale lui Ranetti !

Pentru farmecul literar al bucății, pentru hazul ei primitiv și fără delicateți prefăcute, pentru adevărul mișcării sufletești de indignare, ce scriitorul a știut să pună în ea, pentru atmosfera ei de intimitate și curajul firesc în expresiune, pentru simplitatea gestului și frumusețea mlădioasă a limbii — pentru aceste toate motive s-a publicat *Vorba în treacăt* a lui Dragoslav, iar nu pentru ca să ne facem plăcerea de a ne răzbuna, și încă personal, pe d-na Izabela Sadoveanu. Și dacă pe viitor vreunul din scriitorii de la această revistă va putea înnemeri vreo bucată tot așa de efect, din acest punct de vedere, ca și aceea a lui Dragoslav, nu văd de ce n-am publica-o !

Căci și aci e vorba de un principiu : *obiectivitatea artistică a unei opere literare îi ia puterea tendențioasă și polemică* — cazul lui Eminescu cu *Scrisoarea III* și al lui Caragiale cu comediile sale, și în special cu *O scrisoare pierdută*, în care numai liberalii inculți mai pot vedea un atac la adresa partidului din care fac parte.

Astfel, în ciuda adversarilor săi, *Convorbirile critice* rămîn dar, după cele de mai sus, cea mai obiectivă revistă literară din cîte avem, și-și propun și de acum înainte să-și păstreze aceeași seninătate în luptă și aceeași obiectivitate în judecățile sale. Cei ce nu-i recunosc astăzi acest merit, am văzut că i-l *simt* totuși. Ne mulțumim și cu atît. Viitorimea va face restul.

V

Dar aceste principii de direcțiune literară sînt de natură *exterioară*. Respectarea lor înlesnește răspîndirea adevărului, mijlocește o mai bună înțelegere a literaturii, pregătește o mai trainică unire a sufletelor, dar nu orientează în mod hotărît către nici un ideal concret de literatură. Un organ literar însă ca *Convorbirile critice* au trebuință și de o directivă *internă*. Deși, în obiectivitatea ei, critica ce se conduce de asemenea principii trebuie să privească cu același interes toate felurile de producție literară, nu e mai puțin adevărat că la un moment dat vine vremea cînd ea este nevoită să-și arate preferințele sale *pentru un anume fel de literatură*. Acea vreme a venit.

După doi ani de cercetare neobosită a deosebitelor noastre produse literare, *Convorbirile critice* au ajuns la o credință pe care și-o

poate exprima cu tărie şi cu folos pentru generaţiunea tînără, care caută o orientare pe tărîmul literar.

Această credinţă se poate formula astfel : *Cea mai bună literatură este aceea care e cea mai spontană în inspiraţie şi cea mai simplă, şi cea mai firească în expresie.* Apucăturilor stilistice ale unor temperamente prea formal-artistice, care siluesc firescul limbii ca să dobîndească unele efecte neaşteptate, pe care nu le-ar fi putut dobîndi prin gîndire ; grijii excesive în căutarea unor forme rare, care cu cît par mai rare şi mai colorate cu atît sînt mai caduce ; silnicei năzuinţe de a-şi crea o originalitate de formă, în lipsa unei originalităţi de fond, şi care constituie boala literară, semnalată şi studiată aicea sub numele de „manierism", „preţiozitate", „gongorism", *Convorbirile critice* îşi fac o datorie să le opună felul sănătos de a scrie, felul cel natural şi simplu care se găseşte la toţi scriitorii noştri clasici, începînd în versuri cu Gr. Alexandrescu, Alecsandri şi Eminescu şi sfîrşind cu Vlahuţă, Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, Iosif cel din *Patriarhale*, iar în proză, începînd cu Costache Negruzzi, Bălcescu, Odobescu, Ion Ghica, Maiorescu, Creangă şi Iacob Negruzzi, şi sfîrşind cu Caragiale, Brătescu-Voineşti şi Ion. A. Bassarabescu. La toţi aceştia vei găsi că forma lor este dictată de fond, expresiunea lor este o necesitate a gîndirii, şi nimeni dintre dînşii nu şi-ar fi pus în gînd să chinuiască limba şi s-o abată din făgaşele ei firesti, pentru ca să-i dea o strălucire trecătoare şi nesănătoasă.

Un lucru însă. Dacă sîntem partizanii expresiunii simple şi naturale, a formei determinate în mod necesar de fond, nu sîntem nici partizanii acelei neglijenţe de stil pe care o întîmpinăm atît de des, bunioară în coloanele *Vieţii româneşti*. Îngrijirea stilului şi a limbii, în marginile hotărîte de puterea gîndirii, năzuinţa de a da forma cea mai cuviincioasă şi cea mai potrivită materialului pe care în mod firesc fondul şi-l impune, urmărirea nesilită a unui stil care să facă cît mai străvăzătoare cugetarea, dar care să satisfacă în acelaşi timp şi cerinţele esteticii şi ale limbii — ale limbii româneşti în ceea ce ea are mai specific şi mai preţios — iată elementele pozitive ale idealului nostru literar şi pe care vom căuta să-l înfăptuim, atît prin lucrarea colaboratorilor noştri, cît şi prin critica la care vom supune lucrările literare ale altora. *Convorbirile critice* vor ţine astfel drumul de mijloc între *rafinăria afectată* a *Convorbirilor literare* şi între *naturalul lipsit de simţul formei* al *Vieţii româneşti*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

IMPRESIONISMUL ŞI RAŢIONALISMUL ÎN CRITICĂ

I

În vreme ce marile noastre reviste cred că ocărîndu-se mai rău ca gazetele de provincie, în chestia poporanismului, vor face să înainteze literatura noastră — e bine ca noi să dăm precădere altor chestiuni mult mai importante, mult mai în legătură cu literatura şi, în orice caz, mult mai depărtate de preocupările politice, care se par că chinuiesc şi înjosesc pe cei ce discută faimosul poporanism.

Una din aceste chestiuni este aceea a „impresionismului în critică", ridicată în numărul trecut al acestei reviste de d. Eugen Lovinescu, şi care a dobîndit un fel de actualitate, pe deoparte printr-o notiţă apărută tot în acelaşi număr, în care se contrazicea[u] unele păreri ale acestui scriitor, iar pe de altă parte — şi mai cu seamă — printr-un articol al său, la care sînt ţinut să răspund prin rîndurile ce urmează.

Şi mai întîi, nimeni nu a contestat utilitatea, necum fiinţa, criticii impresioniste. Orice activitate intelectuală, de orice ordine ar fi, odată ce se datoreşte unor spirite superioare, nu poate fi inutilă. Şi din momentul ce critica impresionistă este făcută din nişte spirite eminente ca Lemaître sau Faguet — ea trebuie să însemne ceva şi nu poate fi înlăturată şi osîndită cu una, cu două.

Dar şi fără această consideraţiune generală utilitatea şi fiinţa criticii impresioniste se poate foarte uşor arăta şi altfel. Critica impresionistă este de cea mai mare utilitate pentru omul cult modern, care, voind să fie informat despre toate în mod cît mai scurt, cît mai interesant, şi neavînd atît scopul de *a şti*, cît de *a afla*, cere de la ziaristică şi chiar de la revistele de cultură generală să i se dea lucrurile cît mai sintetic, cît mai uşor şi mai plăcut — şi anume de

către scriitori care şi-au dobîndit o notorietate în specialitatea lor. Şi cine-i poate da acest fel de cunoştinţe despre operele literare, decît criticul impresionist de talent? Această utilitate poate fi însă numai trecătoare, ca multe alte activităţi cerute de moment. În realitate, ea are o importanţă mult mai mare: ea este o formă literară care poate face parte integrantă din literatura unui popor. În adevăr, criticii impresionişti, mai mult artişti decît oameni de ştiinţă şi făcînd din criticile lor asupra unei opere mai mult o operă de artă decît de ştiinţă, cu necesitate se vor deosebi foarte mult unii de alţii în privinţa părerii ce au asupra acelei opere; iar această operă, în cazul cînd ar fi o adevărată lucrare de artă, va trebui să apară atunci, în istoria literară, nu singură şi avînd numai lumina sa proprie, ci însoţită de aceste opere critice, adică înconjurată de mai mulţi sateliţi care, pe lîngă lumina împrumutată de la ea — ea fiind punctul de plecare şi centrul tuturor —, mai au şi propria lor scînteiere, originalitatea criticilor care le-au compus. Iar o literatură care va prezenta în evoluţia ei asemenea sisteme sau constelaţiuni literare va fi, desigur, mult mai însemnată, mult mai bogată, mult mai înaintată, decît bunioară, literaturile vechi, în care asemenea fenomene nu se întîlnesc.

În acest caz, firește, autoritatea, pe care d. Lovinescu vrea cu orice preţ s-o revendice şi pentru critica impresionistă, nu-i va putea sluji la nimic: nimic nu cîştigă, dacă ar avea-o, nimic nu pierde, dacă i-ar lipsi, pentru temeinicul cuvînt că interesul acestor opere critice impresioniste ce se referă la aceeaşi operă *nu stă în convergenţa părerilor, nu stă adică în stabilirea unui adevăr, ci tocmai în divergenţa şi diversitatea lor,* adică în multiplicitatea *impresiunilor* din deosebitele suflete de elită care au studiat-o în mod impresionist.

Căci acesta e adevărul: criticii impresionişti, mai mult decît oricare alţii, se deosebesc între dînşii în privinţa părerii asupra uneia şi aceleiaşi opere. Şi negreşit e posibil, cum se pare că e cazul cu Faguet, ca dintre toţi unul care are mai multă experienţă, care a făcut mai multe studii metodice, care are cea mai întinsă lectură şi cea mai solidă şi mai firească judecată estetică să dea, o dată cu farmecul său literar, şi cea mai dreaptă judecată, fără să caute s-o întemeieze în alt chip decît prin limpezimea, bogăţia, graţia cu care ştie să-şi concretizeze părerea sa. Dar, e sigur, toţi ceilalţi se vor deosebi de părerea lui şi vor da o altă interpretare operei date. În loc să înnemerească prin intuiţia critică partea esenţială a acelei opere, vor lua părţi secundare şi le vor ridica la rangul de idei ge-

Scanned with OKEN Scanner

neratoare, ori de cîte ori una ori alta din aceste însuşiri secundare se va potrivi cu felul de a fi al criticului impresionist.

În orice caz, chiar judecata literară a celui mai de seamă critic impresionist, tocmai din pricină că e dată *dintr-o dată, intuitiv şi fără temeiuri raţionale*, nu va putea avea niciodată altă valoare decît *a unei păreri*, care poate fi primită sau nu; *nu va avea niciodată puterea de convingere*... Cu alte cuvinte, oricît de justă ar fi părerea criticului impresionist, ea nu poate fi citată decît *sub beneficiu de inventar*, dar nu poate avea niciodată *autoritatea*, pe care numai argumentarea raţională i-ar putea-o da.

Şi cu aceasta ajungem în inima chestiunii. Noi zicem: procederea de a prinde dintr-o dată şi a pune în cît mai multă lumină însuşirea esenţială a unei opere literare, după cum cere d-l Lovinescu, nu e proprie acestei critice de la critica impresionistă; ea e tot aşa de proprie şi criticii *raţionaliste*. Şi una şi cealaltă pot pătrunde de-a dreptul şi dintr-o dată în inima operei literare; această putere de pătrundere nu se datoreşte *felului de critică*, ci *inteligenţei estetice* a criticului. Poţi fi critic impresionist, poţi să ai perfect conştiinţa că *propriul* acestui fel de critică e de a prinde dintr-o dată şi de-a dreptul însuşirea de căpetenie a operei literare de examinat, şi cu toate acestea, din diferite pricini — lipsa culturii, lipsa simţului estetic, lipsa de experienţă — *să nu o poţi face*. Se poate să ai credinţă că ai făcut-o, dar credinţa şi realitatea sînt două lucruri deosebite, şi criticii, ce se vor nemeri mai culţi, mai cu simţ estetic, mai cu experienţă — fie ei impresionişti, fie raţionali —, vor putea arăta cît de greşit a fost acel critic încrezut.

Şi ceea ce este mai neplăcut pentru acest critic impresionist, e că el nu va avea în contra adversarilor săi nici o armă. Va căuta el prin limba lui aleasă, prin spiritul lui scînteietor, prin multe şi felurite comparaţiuni, să pună în relief ceea ce i se pare că ar fi ideea principală a unei opere; dar, oricît de îndemînatec ar putea face aceasta, cel dintîi venit îi poate zice: *„N-ai dovedit nimic"*. Ceea ce ai pus în relief cu atîta talent nu este *ideea esenţială* a operei, ci o *părere* a dumitale, care poate fi *interesantă*, dar nu *întemeiată*, căci d-ta *aduci judecăţi, care să ne lumineze impresia, iar nu argumente, care să ne-o întărească*. D-ta, prin definiţiune, renunţi la argumente şi le laşi numai pe seama criticii raţionaliste; cum vrei dar să ne convingi?

Şi, din contra, poţi fi critic raţionalist şi să nu te lauzi de loc că prinzi intuitiv, de-a dreptul şi dintr-o dată, ideea esenţială a unei

Scanned with OKEN Scanner

opere, şi totuşi s-o poţi face, dacă firește ai cultura, experienţa şi simţul estetic trebuincios. Dar, în deosebire de criticul impresionist, criticul raţionalist nu se mărgineşte să pună în relief prin mijloace literare ideea esenţială, ci şi caută s-o întemeieze prin argumente estetice şi literare, împrumutate din doctrinele admise sau cunoscute, sau chiar din doctrinele sale proprii, dacă are — şi dă astfel cititorului nu numai o *impresie*, dar şi un *fundament raţional*, care poate fi supus discuţiei şi *care nu poate fi* — cum poate fi o critică impresionistă — *înlăturat fără discuţie*. Aşa fiind, criteriul raţionalist *interesează nu numai sensibilitatea cititorilor, ci şi inteligenţa şi chiar voinţa lor*. Părerea lui, cînd este întemeiată, prinde întreg sufletul lor şi se poate încorpora într-însul ca o convingere mai mult sau mai puţin solidă şi nestrămutată. *Şi de-aci îi vine toată autoritatea.*

Negreşit, acest fel de critică este mult mai greu decît cel impresionist. Pentru acest fel din urmă, talentul literar şi curajul este de ajuns. Nu-i trebuie criticului nici cultură, nici experienţă, nici chiar gust estetic. Oricît de ciudată, oricît de ridiculă ar fi judecata sa asupra unei opere, criticul impresionist de talent o poate prezenta cu mult succes. Cele mai mari opere pot fi înfăţişate ca cele mai vrednice de batjocură, şi cele mai de batjocură, ca cele mai însemnate.

N-avem decît să ne amintim ce-au făcut unii poeţi din operele adversarilor sau prietenilor lor, pentru ca să vedem ce însemnează critica impresionistă. Cazul cel mai recent: Shakespeare pentru Tolstoi e un fel de imbecil; şi tot aşa de imbecili sînt toţi poeţii *care scriu în versuri*... Aşa e *impresiunea* bătrînului Tolstoi despre Shakespeare şi despre poeţi. Şi această impresiune el o pune într-un relief, pe lîngă care, acela al criticului obişnuit însemnează puţin lucru. Dar, fiindcă şi-o pune atît de puternic în relief, *nu însemnează că constituie o judecată critică*. Şi nimeni nu o consideră astfel. E o curiozitate literară — interesantă, din punctul de vedere al felului de a fi al artiştilor — şi altceva nimic. E ceva în afară de sfera şi de rostul criticei.

Şi ceea ce a făcut bătrînul Tolstoi cu Shakespeare, îşi iau dreptul s-o facă mulţi critici impresionişti cu alţii mai mici şi mult mai mici decît Shakespeare — fără să aibă nici cultura, nici experienţa, nici gustul lui Tolstoi. Foiletoanele ziarelor streine şi ale revistelor efemere, ce încearcă fel de fel de mişcări literare neizbutite, furnică de acest fel de critici, care trag cu buretele peste tot ce e mare şi

Scanned with OKEN Scanner

opere, şi totuşi s-o poţi face, dacă firește ai cultura, experienţa şi simţul estetic trebuincios. Dar, în deosebire de criticul impresionist, criticul raţionalist nu se mărgineşte să pună în relief prin mijloace literare ideea esenţială, ci şi caută s-o întemeieze prin argumente estetice şi literare, împrumutate din doctrinele admise sau cunoscute, sau chiar din doctrinele sale proprii, dacă are — şi dă astfel cititorului nu numai o *impresie*, dar şi un *fundament raţional*, care poate fi supus discuţiei şi *care nu poate fi* — cum poate fi o critică impresionistă — *înlăturat fără discuţie*. Aşa fiind, criteriul raţionalist *interesează nu numai sensibilitatea cititorilor, ci şi inteligenţa şi chiar voinţa lor*. Părerea lui, cînd este întemeiată, prinde întreg sufletul lor şi se poate încorpora într-însul ca o convingere mai mult sau mai puţin solidă şi nestrămutată. *Şi de-aci îi vine toată autoritatea.*

Negreşit, acest fel de critică este mult mai greu decît cel impresionist. Pentru acest fel din urmă, talentul literar şi curajul este de ajuns. Nu-i trebuie criticului nici cultură, nici experienţă, nici chiar gust estetic. Oricît de ciudată, oricît de ridiculă ar fi judecata sa asupra unei opere, criticul impresionist de talent o poate prezenta cu mult succes. Cele mai mari opere pot fi înfăţişate ca cele mai vrednice de batjocură, şi cele mai de batjocură, ca cele mai însemnate.

N-avem decît să ne amintim ce-au făcut unii poeţi din operele adversarilor sau prietenilor lor, pentru ca să vedem ce însemnează critica impresionistă. Cazul cel mai recent: Shakespeare pentru Tolstoi e un fel de imbecil; şi tot aşa de imbecili sînt toţi poeţii *care scriu în versuri*... Aşa e *impresiunea* bătrînului Tolstoi despre Shakespeare şi despre poeţi. Şi această impresiune el o pune într-un relief, pe lîngă care, acela al criticului obişnuit însemnează puţin lucru. Dar, fiindcă şi-o pune atît de puternic în relief, *nu însemnează că constituie o judecată critică*. Şi nimeni nu o consideră astfel. E o curiozitate literară — interesantă, din punctul de vedere al felului de a fi al artiştilor — şi altceva nimic. E ceva în afară de sfera şi de rostul criticei.

Şi ceea ce a făcut bătrînul Tolstoi cu Shakespeare, îşi iau dreptul s-o facă mulţi critici impresionişti cu alţii mai mici şi mult mai mici decît Shakespeare — fără să aibă nici cultura, nici experienţa, nici gustul lui Tolstoi. Foiletoanele ziarelor streine şi ale revistelor efemere, ce încearcă fel de fel de mişcări literare neizbutite, furnică de acest fel de critici, care trag cu buretele peste tot ce e mare şi

Scanned with OKEN Scanner

frumos, pentru a întări o nouă mărime și o nouă frumusețe, de cele mai multe ori absolut iluzorie.

Cu mult mai greu poate săvîrși critica rațională astfel de impietăți, deși nici ea nu e scutită de vinovății ! E că, critica rațională din capul locului *își propune să lupte pentru adevăr*. Critica rațională — pe lîngă talent și curaj, și ca să nu fie de-a dreptul ridiculă, trebuie să aibă multă cultură, multă experiență, mult gust ; dar, pe lîngă aceste însușiri, ce se pot întîlni și la critica impresionistă (cazul Faguet, care totuși n-a fost *totdeauna* critic impresionist), critica rațională trebuie să-și aibă temeiul într-un sistem de gîndire recunoscut, explicit sau implicit, de cugetarea filozofică și critică de pînă acum. Criticul rațional trebuie să fie și *un gînditor*, iar a fi gînditor nu înseamnă *a putea să te joci cu ideile* (cum face de atîtea ori și mai totdeauna Faguet, ci *a crede* în ele și a le descoperi, prin travaliul neîncetat al minții, un fundament ce nu se poate nega. Din această gîndire adîncă și neîncetată, din această credință întemeiată și nezdruncinată derivă autoritatea sa, pe care sceptica critică impresionistă nu o poate avea.

Critica rațională, luptînd pentru adevăr, crezînd într-însul, căutînd să-l întemeieze, este înfrînată în rătăcirile la care ar îndemna-o imaginația și dorul de originalitate. Dacă se întîmplă să calce alături cu drumul — lucrul se simte numaidecît. De aceea critica rațională e mai expusă ridicolului decît cea impresionistă. Aceasta te mulțumește, în orice caz, cu frumusețea expunerii ; cealaltă, care nu e obligată la aceasta, se face absolut nesuferită, cînd nu are la temelie un gust estetic încercat. *Erudiția și argumentarea nu pot ține locul intuiției estetice ; aceasta se întărește prin acelea ; dar, fără ea, nu prețuiesc nimic*. Cînd însă critica rațională îndeplinește toate condițiile ce-i sînt proprii, *produsele ei sînt mult mai solide decît ale criticii impresioniste*.

Dar pînă aci am rămas prea mult pe tărîmul ideilor ; prea puțin ne-am coborît în sînul realității. Și notița critică la adresa articolului d-lui Lovinescu din *Convorbiri critice* pornea tocmai de la un caz concret, care a rămas nediscutat de d. Lovinescu în răspunsul său. Se zicea acolo că nu poate fi o caracteristică a criticii impresioniste procederea de a prinde și a pune în relief însușirea fundamentală a unei opere sau a unui scriitor, fiindcă în acest caz și studiul meu asupra lui Cerna și Sadoveanu (și adaog acum *toate* studiile mele dramatice) ar trebui să fie critică impresionistă — și totuși nu sînt. În răspunsul său de acum, d. Lovinescu mai pune ca o

Scanned with OKEN Scanner

notă caracteristică a criticii raționaliste *citatul, erudiția* ; dar în studiile mele, care sînt de critică rațională, eu nu întrebuințez, pot să zic, deloc, citatul erudit ; pe cînd tocmai unul din farmecele criticelor impresioniste ale d-lui Lovinescu — ca de altminteri și ale lui Faguet — îl fac mulțimea și apropoul citatelor. Cum rămîne atunci cu afirmările impresionistului nostru ?

Și, ca să revenim. Tot articolul meu asupra lui Cerna bunioară, și care — în treacăt fie zis — se mărginește mai numai la analiza concepției, este de a pune în relief că ideea poetică ce însuflețește bucățile poetice mai caracteristice ale acestui poet, este de-a dreptul protivnică ideii poetice eminesciane. Pesimismului scos prin note plăcute, el îi opune un optimism scos din note dureroase.

Tot așa în studiul asupra lui Sadoveanu, în deosebire de toți criticii ce se ocupaseră cu el, am pus în relief că ideea poetică ce face farmecul fundamental al operelor lui mai de seamă este duioșia infinită în fața periciunii vieții, manifestată cu deosebire în pornirile amorului nerafinat. În ce sînt impresioniste aceste studii ?

Și dacă nu sînt impresioniste, ci sînt raționaliste, cum se face că într-însele descoperim tocmai procederea, pe care d. Lovinescu o dă drept caracteristică impresionismului ?

Așa fiind, și fără să mai întind deocamdată argumentarea, rămîne stabilit, că critica impresionistă se deosebește de cea rațională, *nu prin faptul că ar prinde dintr-o dată și intuitiv ideea fundamentală a unei opere sau a unui autor și a o pune puternic în relief* — fiindcă această caracteristică o poate avea și critica rațională —, ci *prin faptul că, făcînd același lucru, și una, și cealaltă, critica impresionistă își pune judecata în relief prin mijloace literare, fără să se preocupe s-o mai întemeieze ;* pe cînd critica rațională sau doctrinară, lăsînd podoabele literare pe al doilea plan, caută să întemeieze această judecată prin argumente, care dovedesc că ea formează o credință nestrămutată a criticului. *De aceea critica impresionistă place, iar cea doctrinară impune. Una tinde către frumos, cealaltă către adevăr ; una are grația, cealaltă, autoritatea.*

Scanned with OKEN Scanner

UN PAS ÎNAINTE

Convorbirile critice, care cu acest număr intră în al patrulea an al existenţei lor, sînt — se ştie — o revistă pur literară. Mărginindu-şi sfera numai la literatura propriu zisă, ele şi-au pus de scop, din capul locului, să adîncească cît mai mult studiul producţiunilor literare, să înlesnească o mai bună şi mai sănătoasă pricepere a acestor producţiuni şi, în acelaşi timp, să contribuie la limpezirea, luminarea şi orînduirea haosului, pe care unii critici nechemaţi, dar foarte activi, foarte încrezuţi şi foarte pătimaşi izbutiseră să-l facă mai acum patru-cinci ani în noua efloreſcenţă literară cu care începuse secolul. După trei ani de muncă încordată, *Convorbirile critice*, cu toate atacurile la care a fost expusă lucrarea lor, au izbutit să schimbe în mare parte perspectiva sub care era privită pe atunci valoarea noilor poeţi şi prozatori şi — ceea ce e mai de însemnat pentru egoismul oamenilor — această schimbare de perspectivă toţi cred că parcă s-a făcut de la sine, fără să mai fie nevoie de îndemnul şi de munca nimănui.

Cînd *Convorbirile critice* au intrat în luptă, stăpînul întregii mişcări literare era d-l Iorga. Criteriul de judecată era naţionalismul şovinist şi ţărănismul. Reprezentantul de frunte al poeziei române — vorbim de generaţiunea tînără — era, potrivit acestui criteriu, Goga ; al prozei, Vasile Pop şi Sandu ; al criticei, d-l Iorga, pe care unii îl proclamau de „împărat al gîndirii româneşti“ ! Cel dintîi act al *Convorbirilor critice* a fost de a căuta să surpe acest criteriu, bun doar pentru o naţiune *ilotă*, care vrea să-şi capete dreptul la viaţă prin *orice mijloace* — şi apoi de a pune în locul lui criteriul *adevărului artistic*, singurul vrednic de o naţiune echilibrată şi liberă,

singurul care poate da dreptul unei naţiuni de a lua parte, cu producţiile sale literare, la mişcarea universală de progres pe acest tărîm. Ca o primă aplicare a acestui principiu, a fost înlăturarea d-lui Iorga de pe scaunul criticii şi recunoaşterea meritelor lui din punct de vedere literar numai pe terenul *retoricii*, mai întîi *morale*, mai pe urmă *pamfletare*. Nimeni astăzi — şi nici chiar el însuşi, care a mărturisit-o — nu mai crede că a fost sau e critic, dar toţi, credem, sînt de acord a recunoaşte, precum au făcut-o *Convorbirile critice* acum trei ani, că singurele sale merite literare se găsesc mai întîi în unele mici articole, în care e vorba de un fel de sinceritate şi străşnicie morală necunoscută pînă acum în atmosfera noastră literară, şi, al doilea, în *Gîndirile* sale răzleţe, în care şi-a condensat, prin unele scăpărături în adevăr geniale *felul său de a fi*. În afară de aceste producţiuni, nici una din cărţile sale, nici de erudiţie, nici de popularizare, nu poate fi luată în seamă, fiind toate, fără excepţie, lipsite de elementul ordonator care, dînd echilibru şi lumină interioară unei opere, îi dă în acelaşi timp statornicia vieţii.[1]

În acelaşi timp cu înlăturarea d-lui Iorga, s-a făcut şi detronarea lui Goga, al cărui distins talent poetic, de altminteri, e mai presus de orice îndoială. Nu Goga trebuia să fie recunoscut ca cel mai însemnat poet al vremilor noi, nu el era poetul care ne putea da un drept mai mult să intrăm în mişcarea literară a omenirii, ci Cerna, un poet despre care se ştie că face versuri ca oricare Vîlsan, Ion Bîrseanul, Ciuchi etc., dar despre ale cărui excepţional de mari merite nu scrisese nimeni — nimeni nu îndrăznise să scrie. Această întronare a lui Cerna în locul lui Goga a fost întîmpinată pe atunci de către *dei minores* ai criticii, începînd cu *Viaţa românească* şi sfîrşind cu *Viaţa literară* [2] şi cu *Revista noastră* [3], cu cele mai hotărîte denegaţiuni şi mai cu seamă cu cele mai nevrednice atacuri în contra omului care nu urmărea decît adevărul şi care nu făcuse altă crimă decît aceea de a fi avut mijlocul să-l cunoască şi să-l stabilească cu curaj mai înainte decît toţi.

Fapta *Convorbirilor critice* în adevăr era analoagă cu aceea a d-lui Maiorescu care, în 1872, relevase în *Convorbiri literare* meritele nerecunoscute ale d-lui Eminescu ; ba, dacă trebuie să fim drepţi, fapta *Convorbirilor critice* era mai de sine stătătoare şi mai curajoasă chiar decît a d-lui Maiorescu. D. Maiorescu, mai întîi, nu lucra singur, ci era oarecum reprezentantul critic cel mai de seamă al unui întreg cerc de oameni culţi şi superiori, aşa încît impresia d-sale despre Eminescu putea găsi un sprijin eficace în părerea celorlalţi ; al doilea, d. Maiorescu n-a avut întregul curaj (fiind îm-

Scanned with OKEN Scanner

piedicat de alte motive şi, desigur, şi de puţinul ce scrisese Eminescu pînă în acel timp) să dea acestui poet locul pe care ştim că azi îl ocupă în poezia noastră, ci numai locul al doilea, şi încă cu multă sfială, după Alecsandri. *Convorbirile critice* erau însă doar organul nou al unui profesor, rupt din mediul lui natural şi prigonit nu numai de amicii săi, dar şi de toţi vrăjmaşii pe care timp de 14 ani şi-i făcuse în literatură, ca prieten al acestor amici. Părerea acestui profesor pornea numai de la el, nu se sprijinea pe nimic altceva decît pe convingerea lui, iar el îşi afirma această părere în contra consacrării recente şi unanime a lui Goga, răsfăţatul Academiei şi al tuturor înaltelor cercuri de aci şi de peste hotare. Această părere singulară şi îndrăzneaţă, atît de streină spiritului public acum trei ani, este astăzi adoptată rînd pe rînd de toate organele serioase de cultură, iar puţinele împotriviri de a o primi vin doar din partea unor oameni (Ovid Densusianu, Chendi) care în materie critică urmăresc, se ştie, mai mult decît oricare alţii mici interese personale. Oricum ar fi, majoritatea celor ce se interesează de literatură are simţimîntul că în Cerna avem astăzi, cel puţin în unele privinţe, pe cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace. Iar *Convorbirile critice* au satisfacţiunea de a vedea cum, unul după altul, acei *dei minores*, despre care vorbeam mai sus, parafrazează cu entuziasm părerile de acum trei ani ale acestei reviste, ferindu-se, firește, de a spune vreun cuvînt despre apostazia lor, necum despre acela care le-a arătat calea atunci, cînd ei n-aveau pentru dînsul decît injurii !

Această schimbare de perspectivă în privinţa valorii poeţilor noştri lirici *Convorbirile critice* au îndeplinit-o şi faţă de alţi poeţi, pe cale de a fi recunoscuţi şi de a fi scoşi cu desăvîrşire din rîndul altora, designaţi de alte reviste. În ce priveşte poezia simbolistă, care, într-o ţară de adevărată cultură modernă, *trebuie* să-şi aibă reprezentanţii săi, *Convorbirile critice* au căutat să impună opiniunii publice pe Ion Minulescu, în contra pretenţiunii *Vieţii noua*, care susţinea că cel mai de seamă reprezentant al simbolismului e Ervin. După părerea noastră, însă, Ervin, ca şi Boniface Hétrat, nu este nici poet, necum „de seamă". Originalitatea simţirii lui Minulescu, fie ea şi senzuală, în care scepticismul epicureu se împreună cu misticismul filozofic, originalitatea imaginaţiei sale, cu toate excesurile ei, dar cu deosebire originalitatea limbii, stilului şi armoniei, atît de simple, limpezi şi seducătoare — în aparenţa lor uneori rebarbativă — sînt atît de reale, că o comparaţie între dînsul şi între

Scanned with OKEN Scanner

Ervin, care e un scriitor inteligent şi subtil, dar fără genialitatea creatoare, şi mai cu seamă fără armonie internă, nici nu e posibilă pentru cine-şi dă seama ce însemnează poezia.

Nu mai puţin *Convorbirile critice* au căutat şi au izbutit în mare parte să pună alături cu numele lui Cerna şi Goga pe acela al lui Corneliu Moldovanu, care, plecînd de la verbalismul naţionalist cultivat pe timpurile d-lui Iorga, a ajuns să ne dea, în anul acesta, poema *Cetatea soarelui*, cea mai însemnată operă a liricii noastre din anul acesta, mai însemnată desigur — mai cu seamă prin puterea descriptivă, prin strălucirea cristalină şi bogăţia parcă nesecată a limbii, precum şi prin adîncimea şi îndrăzneala concepţiei, şi prin echilibrul compoziţiei — decît *Poporul* lui Cerna. Rar să se găsească în literatura universală culori mai vii şi mai variate pentru descrierea efectelor secetei, şi tot aşa de rară îndrăzneală de a sensibiliza cu succes — în atmosfera noastră nereligioasă şi sceptică — ideea lui Hristos : „Dacă ai avea credinţă cît un grăunte de muştar, ai zice muntelui să se mişte din loc şi s-ar mişca".

Schimbări analoage *Convorbirile critice* au izbutit să facă sau sînt pe cale de a face şi în ce priveşte poezia şi proza noastră narativă. Cine mai crede astăzi în valoarea literară a d-lui Vasile Pop, pe care d-l Iorga, asemănîndu-l cu Edgar Poe, îl pune chiar mai presus de Sadoveanu ? Şi cine mai are îndrăzneala să nu recunoască astăzi admirabilul talent de nuvelist al lui Gîrleanu, pe care *Viaţa românească* timp de doi ani de zile l-a ponegrit la adăpostul *impresionismului* d-nei Izabela Sadoveanu şi al patimei... d-lui Ibrăileanu, şi în care *Convorbirile critice* au văzut din capul locului un talent, care în domeniul artei poate merge, cum a şi mers, mult mai departe decît Sadoveanu ? Şi ce cunoscător serios iarăşi ar mai putea spune că Ion Dragoslav nu este cel mai original, atît ca fond cît şi ca formă, dintre toţi povestitorii *populari* de astăzi ?

Iar în schimbarea acestei perspective, *Convorbirile critice* n-au fost cîtuşi de puţin influenţate de spiritul de „coterie", ce sare în ochi la alte reviste. Şi astfel ele şi-au făcut întreaga datorie cu tinerii nuvelişti care s-au purtat duşmăneşte cu ele. Ele au recunoscut — punîndu-i în relief marile merite de concepţie şi de stil, într-un chip chiar mai puternic decît prietenii literari — talentul excepţional al lui Sadoveanu şi au regretat numai — şi regretă şi acum — că acest atît de fecund povestitor, nevroind să caute o formă artistică mai concentrată, o adîncire mai mare a concepţiei şi un stil mai puţin

Scanned with OKEN Scanner

afînat, riscă să nu se ridice niciodată la rangul de mare scriitor pe care îl au un Caragiale sau chiar un Cerna. Ele nu s-au dat înapoi să recunoască marile merite stilistice ale robustului, dar — acum în urmă de multe ori — incoherentului Sandu, şi şi-au făcut o deosebită plăcere relevînd nuvele ca *Fefeleaga* şi *Luminiţa*, să caracterizeze marele talent sombru şi aspru în realismul lui atît de original şi adînc, dar încă nu pe deplin limpezit, al nuvelistului ardelean Agîrbiceanu.

Din pricina consecvenţei şi conştiinţei — cinstei literare — cu care *Convorbirile critice* au căutat să-şi îndeplinească scopul ce şi l-a propus, astăzi valoarea deosebiţilor scriitori, atît de variabilă mai acum cîţiva ani, este cu mult mai statornică, şi exagerările în bine sau rău cu greu mai sînt cu putinţă, chiar la cei mai îndrăzneţi înfruntători ai adevărului. Comparaţi, bunioară, limbagiul critic al *Vieţii româneşti* de acum doi-trei ani faţă de anume cărţi şi scriitori (nu vorbesc de *polemici*), cu acela din anul trecut — şi veţi vedea cu surprindere, cît de... circumspectă (relativ !) s-a făcut în darea judecăţilor ei critice. Mare progres, care credem că nu va sta pe loc nici de aci înainte. Vezi că satul azi nu mai e fără cîini, şi această revistă ştie că o exagerare într-un fel sau într-altul îşi va găsi îndată răspunsul *îndreptător* şi *doveditor*, cum şi l-a găsit de multe ori altă dată ; şi-şi dă seama că acest fel de răspunsuri nu pot fi desigur de vreun folos pentru marea şi, în multe privinţe, meritata ei reputaţie. A fost astfel destul ca cineva să umble pe drumul cel drept — pentru ca toţi să caute, unii mai mult, alţii mai puţin, să nu se mai depărteze de dînsul. Şi pocăirea din urmă a revistei *Sămănătorul*, care cu începutul noului an declară, prin pana d-lui Scurtu (unul din cei care, în coloanele ei, rătăcise mai mult de la calea dreaptă), că nu va mai face personalităţi şi va căuta să fie cît mai obiectivă — nu poate fi privit decît ca un triumf al obiectivităţii cu care *Convorbirile critice* s-au manifestat totdeauna în viaţa noastră literară.

Dar *Convorbirile critice* au căutat să-şi realizeze scopul nu numai în mod critic, dar şi productiv. Conduse de principiul *adevărului artistic*, *Convorbirile critice* au căutat să încurajeze, publicîndu-le, orice fel de producţiuni literare din orice şcoală ar fi fost, cu condiţiunea ca să aibă mai întîi un fond real şi sincer, şi al doilea o formă cît mai corectă şi mai cu seamă cît mai firească. Cu deosebire s-au ferit să publice lucrări în care forma era prea neglijată, mai neglijată decît o permitea tăria fondului, sau în care

Scanned with OKEN Scanner

forma era prea manierată, prea împodobită, în dauna conținutului. *Inartistismul* și *manierismul* sînt două defecte, cultivate de anume reviste, în paguba bunei literaturi, și *Convorbirile critice* și-au dat totdeauna silința să nu le promoveze. Conduse de aceste principii, această revistă a avut fericirea să publice în coloanele ei, în ultimul an (căci de producțiunile primilor doi ani s-a vorbit altă dată), cîteva din lucrările cele mai caracteristice ale literaturii noastre din acest timp. Ele merită să fie relevate la acest loc ; iar cei ce vor avea de zis ceva în contra valorificării noastre, vor trebui să aducă temeiuri puternice în contra ei — iar noi le vom discuta cu plăcere.

1. Și, mai întîi, în ce privește *poezia lirică*. Lăsînd la o parte multe bucăți frumoase mai mărunte ce s-au publicat în *Convorbiri critice* (*Cîntec de leagăn* și *Triptic banal* de Minulescu, *Serenadă* de Cincinat Pavelescu, *Linnea* de Ana Codreanu, *Sonetele de iarnă* de Donar Munteanu, *Don Juan* de B. Nemțeanu, *Interior de iarnă* de N. Davidescu etc.) sau în alte reviste (*Dor* de Cerna, *La mal* și *De profundis* de Goga, *Marină* de D. Anghel, *Trudiții* de Șt. O. Iosif), cele mai însemnate, ca fond și vigoare, poezii lirice din anul acesta au fost *Cetatea soarelui* de Corneliu Moldovanu publicată în *Convorbirile critice* (III, 3) și *Poporul* de Cerna, în *Convorbiri literare* (XLIII, 2). Cu toată vigoarea concepției, poema lui Cerna are o temă lipsită de universalitate și de avîntul caracteristic poetului, iar limba nu are toată spontaneitatea și limpezimea de contur necesar ; e, cu alte cuvinte, inferioară altor bucăți analoage ale acestui mare poet. *Cetatea soarelui* are din contră o concepție mai filozofică și mai generală, și la o varietate egală de tablouri și de tonuri prezintă un maximum descriptiv (*Seceta*) și o gradație care culminează într-un avînt exploziv de toată frumusețea. Deci cea mai însemnată poezie lirică română în anul 1909, în *Convorbirile critice* s-a publicat.

2. În *poezia epică în versuri* — un gen aproape mort în literatura nouă — s-au produs anul acesta cîteva bucăți. (Între ele sînt de menționat : *Satrapul din Rodos* de Corneliu Moldovanu, *Povestea firului de argint* de Mircea Rădulescu, *Basm* de Arald Sevastos, *Balaurul* de G. Gregorian). Cea mai însemnată, prin puterea și originalitatea concepției, precum și prin puterea de evocațiune a imaginilor, este *Sahara*, de G. Gregorian, care ar fi putut fi o capodoperă a genului, dacă unele momente n-ar fi confuze și dacă ar avea limba formată. Ea s-a publicat în *Convorbiri critice* — și deci și în acest gen această revistă stă în fruntea tuturor celorlalte.

Scanned with OKEN Scanner

3. În ce privește *poezia epică în proză* avem de deosebit *schița, schița umoristică, nuvela, povestirea poporană, povestirea fantastic-simbolică, romanul.*

În *schița umoristică* și în *povestirea fantastic-simbolică*, Caragiale n-a putut avea rivali. Schițele sale cele mai caracteristice : *Ion, A se slăbi* și, mai cu seamă, *Repaos duminical* s-au publicat în ziarul *Universul*. Tot în acest ziar s-a publicat și minunata povestire simbolică *Calul dracului*. Dar cea mai însemnată din acest fel de povestiri, *Kir Ianulea*, a văzut lumina în *Viața românească*. *Convorbirile critice* regretă că n-au avut parte anul acesta de vreo lucrare a celui mai mare prozator al întregii noastre literaturi, cu atît mai mult cu cît colaborarea lui foarte firească la *Convorbiri critice* pare nenaturală la *Viața românească*, fiindcă crezul lui artistic n-are de a face întru nimic cu principiile tendențioase ale revistei ieșene. Negreșit iarăși, nu putem să nu constatăm că, în genul *schiței*, *Viața românească* a mai avut norocul să publice *Scrisorile lui Mișu Gerescu* de I. Al. Brătescu-Voinești, care, neizbutită în privința cadrului și afectată pe alocurea, conține totuși cel puțin două scrisori (*Antonache* și *Filozofia evoluționistă*) și un *Post-scriptum* de o remarcabilă valoare artistică ; că *Luceafărul* ne-a dat minunatul *Orator* al lui Gîrleanu, precum și cîteva schițe simple și tragice (*Copilul Chivei, Teleguț, Nică*) sau morale (*Părintele Vartolomeu*) de Agîrbiceanu ; și că *Convorbirile critice* nu le pot opune decît *Petrecere* de Gîrleanu, care, minunată în forma definitivă din volum, n-are toată rotunjimea trebuincioasă în revistă.

Tot așa, în ce privește *romanul*, proeminența rămîne *Vieții românești*, unde Sadoveanu a început să publice *Apa morților*, care însă pînă acum pare cu o valoare destul de îndoielnică.

Mult mai norocoase au fost însă *Convorbirile critice* în *nuvela* propriu-zisă. Față de caldul *Cîntec al amintirii* și de sugestivul *Om singuratic* de Mihail Sadoveanu pe care le-am citit în *Viața românească* și față de *Eder* al lui Ion A. Bassarabescu și de *Grănicerul* lui Mihail Chirițescu, publicate în *Convorbiri literare* (aceasta din urmă remarcabilă mai mult prin bogăția formală a limbii și vigoarea stilului descriptiv), *Convorbirile critice* pot opune victorioase, pe lîngă *Hambarul*, nuvela *Nucul lui Odobac* de Em. Gîrleanu, în care noutatea cadrului și a caracterelor dau dovada unei neașteptat de nouă imaginațiuni și în care se pune într-un relief surprinzător originalitatea, relevată și altădată aci, a scriitorului, de a lega viața personagiilor sale de un obiect din natură, și, printr-însul, parcă, de lumea întreagă.

Scanned with OKEN Scanner

puțin pînă acum, d. Iorga nu le cunoaște. Acesta este eroul adevărat : ceilalți sînt icoane de-a doua mînă, șterse și oportuniste. Și deci toată admirațiunea, pe care acțiunea lor politică-literară ar trebui să ne-o provoace, asupra d-lui Iorga, prototipul lor complet, iar nu asupra lor trebuie să se resfrîngă. Nu d. Maiorescu, nici d. Gherea trebuie să fie mulțumiți de acțiunea „moștenitorilor" lor ; pe deasupra capetelor d-lor epigonii se închină — vrînd-nevrînd și în mod mai mult sau mai puțin ortodox — altui zeu, lui Mihai Eminescu, și Hristosul său de astăzi, d. Iorga...

Cineva însă, cineva din școala critică a d-lui Maiorescu, din școala care urmărește frumosul pentru frumos, adevărul pentru adevăr, iar nu frumosul și adevărul pentru *altceva* pe care-l botează *bine* și pe care în fond nimeni nu știe dacă e sau nu bine — un astfel de cineva ar putea surpa tot temeiul articolului meu zicîndu-mi : „Ai foarte mare dreptate, în chestiunea Mehedinți. E adevărat că el predică una și face alta ; că, pentru a-și menține situațiunea ce și-a creat prin meritele sale literare, el una mărturisește, și alta făptuiește ; că, pentru a mulțumi pe d. Maiorescu, face în formă profesiunea de artă pură, dar pentru a-și fi credincios sie *însuși*, pînă ce va scăpa de autoritatea maestrului, săvîrșește în fond artă cu tendință. Dar ce are a face această atitudine *practică* a lui cu adevărul ideilor ce susține ? Chestiunea nu e de a se ști dacă d. Mehedinți este sincer sau nesincer, tare sau șovăielnic, politic sau nepolitic. Căci oricît de importantă ar fi personalitatea practică a d-lui Mehedinți adevărul asupra conduitei sale nu interesează decît momentul — nicidecum ziua de mîine. A stabili adevărul asupra tacticii sale ar putea să aibă cel mult însemnătate din punctul de vedere istoric, dacă, firește, d. Mehedinți ar fi sau ar deveni un personagiu istoric ; dar, chiar în acest caz, adevărul individual cu care se ocupă istoria este atît de pitic față de adevărul general, științific, că nu merită atîta frămîntare de idei, pentru ca să-l stabilești. Chestiunea este alta. Este, mai întîi, latura științifică. Fie că o face sincer sau nu, are sau nu dreptate d. Mehedinți în distincțiunea ce face între politică și literatură ? Au vreo greutate argumentele pe care le aduce spre a explica ușurința cu care unii (și chiar d-sa) confundă sfera politicii cu a literaturii ? Și al doilea, latura literară. Chiar dacă n-ar avea dreptate, chiar dacă n-ar fi în curent cu știința esto-sociologiei [1] și ar face afirmațiuni care se puteau face în secolul trecut — *felul* cum prezintă chestiunea, stilul în care o face, nu relevă cumva un adevărat

talent de prozator, de care trebuie să ţinem seamă şi căruia trebuie, pentru aceasta, să-i iertăm multe ?

Mărturisesc cu totul sincer : acel cineva, care mi-ar vorbi astfel, ar avea dreptate.

Cele două chestiuni formulate mai sus rămîn în picioare şi — în nepărtinirea cu care se mîndreşte critica noastră — nu pot lăsa fără să răspundă ideologiei ce domneşte acum la *Convorbirile literare*.

O spun din capul locului. D. Mehedinţi, care altminteri poate fi gînditor în materie geografică, gîndeşte însă *puţin şi superficial* în materie estetică. Căci a gîndi nu însemnează nici a asimila gîndirile altora şi a le îmbrăca în haine noi, nici măcar a găsi noi argumente pentru întărirea lor. A gîndi însemnează, mai întîi, în a revizui în mod critic gîndirile asimilate, şi a le modifica în părţile lor caduce sau necomplete (căci gîndire filozofică *definitivă* nu există), şi al doilea — şi acesta e pasul cel mare al adevăratului gînditor —, în a găsi gîndirilor astfel modificate şi întregite un fundament nou mai adînc şi mai important decît cel vechi.

Ce face d-l Mehedinţi în articolul său *Politica şi literatura* ? Ia o gîndire veche formulată incidental de d-l Maiorescu în articolul său asupra lui Caragiale (*Critice*, II, 177—178) şi o ridică la rangul de principiu, păstrîndu-i perfect acelaşi înţeles pe care l-avea în critica d-lui Maiorescu. D. Maiorescu, citînd atacurile gazetelor liberale şi naţionale la adresa lui Caragiale, pe care ele îl învinovăţeau că face în comediile sale politică reacţionară, zice : „Adecă, cum am zice, poliţia în contra literaturii ! Cenzura guvernamentală în contra spiritului comediilor ! Destituirea comitetului teatral şi poate pedepsirea autorului..." (*Critice*, II, 179).

Iar d. Mehedinţi, după ce citează învinuirile *Voinţei naţionale* ² asupra literaţilor, în 1907, cu variaţiile ce le comportă schimbarea de timp, zice aproape ca d. Maiorescu în 1885 : „Interesantă declaraţie !... Aşadar literaţii răspunzători de nenorocirile crizei rurale, de revoltele de astă-primăvară, de jaful şi crimele ce le-au însoţit ! Literaţii... să fie ţintuiţi la stîlpul infamiei, fiindcă nu s-au grăbit să vie în serviciul luptelor de partid !..."

D. Maiorescu nu dă însă nici o importanţă faptului că gazetele politice atacă nişte opere de artă (*Critice*, II, 181) : „Aşadar, nu la asemenea imputări nechibzuite ne vom opri", şi numaidecît d-sa trece la discuţia de principiu dacă arta, ca artă, şi fără să urmărească în mod expres binele, este morală sau nu.

Scanned with OKEN Scanner

D. Mehedinți însă își afirmă originalitatea discutînd *numai* relația dintre politică și literatură : dezvoltă cele trei pagini incidentale ale d-lui Maiorescu, fără să adauge nici un punct de vedere nou.

Dar se încearcă să gîndească, căutînd să explice pentru ce se confundă politica și literatura așa de lesne. D. Maiorescu dăduse acestui lucru explicarea cunoscută în studiul său asupra *Poeziei române*, încă din 1868 (*Critice*, I, 55) : „Celelalte arte, prin chiar condițiunile lor materiale, sînt restrînse în acest cerc estetic și sînt ferite de rătăcirea științifică ; nici *teorii politice*, nici regule limbistice nu se pot sculpta în piatră sau exprima în muzică. Poezia singură e în pericol de a-și confunda sfera, și aceasta din cauză că ea întrebuințează același organ pentru ideile ei pe care îl întrebuințează și știința (și «politica») pentru ale sale : limbajul omenesc."

D. Mehedinți nu examinează această teorie, nici n-o critică, ci se arată de-a dreptul gînditor, enumerînd trei pricini nouă a căror originalitate și seriozitate se va vedea numaidecît. Prima cauză pentru care se confundă sfera politicii cu a literaturii ar fi... lipsa noastră suficientă de cultură, noutatea culturii noastre (*Convorbiri literare*, XII, 10, p. 949).

„Vechimea culturii face pe acolo (în țările occidentale) imposibilă o rătăcire așa de ieftină ca aceea de a chema pe artiști în serviciul unui guvern sau al unui partid oarecare, după cum se întîmplă cu tînăra noastră literatură".

De fapt, confundarea sferei literaturii cu a politicei nu este în nici o relațiune cu vechimea sau cu seriozitatea culturii. Și se înțelege pentru ce. Ori de cîte ori preocupările politice — dintr-o cauză sau alta — precumpănesc, de atîtea ori literații, în cea mai mare parte, sînt tîrîți, vrînd-nevrînd, să-și ia materia de inspirație din atmosfera politică. În același timp cititorii și criticii în mod firesc sînt înclinați să admire și să înalțe acele scrieri, în care găsesc exprimate cu talent tendințele lor dominante.

Foarte rari sînt talentele care își rămîn credincioase felului lor de a fi și se pot sustrage influenței mediului ; dar puterea unor asemenea talente de a rămîne neinfluențate de mediu nu stă de loc în raport cu adîncimea și cu seriozitatea culturii lor, ci cu *temperamentul* lor. Ca model în această privință se citează Goethe, care în timpul războiului de eliberare a națiunii germane de sub jugul lui Napoleon se îndeletnicește cu poezii ca cele din *Westöstliches Divan* și nici vrea să știe de tot aprigul entuziasm care însuflețea pe poeți ca Körner, Arndt, Rückert. Firește Goethe este o eminență aproape unică în literatură, nu numai prin geniul său, dar și prin adîncimea

şi vastitatea culturii sale ; nu însă din pricina acestei culturi el s-a putut sustrage aşa de complet de sub influenţa atît de violentă şi de turbure a atmosferei politice din Germania, după 1812. Proba o avem în faptul că în literatură găsim pe de o parte genii cu o profundă cultură, care faţă de frămîntările sociale în care trăiesc, au altă atitudine decît Goethe, iar pe de alta, talente mult mai neînsemnate şi chiar literaţi lipsiţi de talent, care, rămînînd cu desăvîrşire surzi la mişcările politice, se închid în sufletul lor, mulţumindu-se să-şi urmărească vagile lor visuri, fie că pot, fie că nu pot ajunge la creaţiunea vreunei opere de artă. Va fi fost aşa de inculţ un Shelley ca să combată cu atîta violenţă tot ce însemnează ordine socială şi tradiţiune şi să nu facă, el, marele poet, deosebirea dintre politică şi literatură ? Vor fi fost Dante, Victor Hugo, Ibsen atît de inculţi — sau tot atît de inculţi cum sîntem, după d. Mehedinţi, noi —, de-au căutat să scrie lucrări de artă cu gîndul — nu atît de a încînta, cît de a moraliza lumea, orientînd-o în viaţa practică altfel de cum o cer legile şi aşezămintele politice ? Pe de altă parte, un Théophile Gautier, un Beaudelaire, sau, la noi, un Macedonski, un Mircea Demetriade sau unul din cinacii lor, care din pricină că au avut sau au o cultură tot atît de vastă şi adîncă precum o avea Goethe au făcut sau fac artă pentru artă, au despreţuit şi despreţuiesc tot ceea ce nu e muzicalitate şi plasticitate artistică, ţinîndu-se tot mai departe în scrisul lor de tot ceea ce a agitat sau agită atmosfera politică, afară numai dacă nu au avut de vizat vreo chestie personală ?

Şi cum stau lucrurile cu poeţii tot aşa stau lucrurile şi cu criticii. Criticii de curent, oricît de culţi ar fi, sînt prin definiţiune chiar critici tendenţioşi, care trebuie să amestece literatura cu politica. Ce sînt criticii literari care fac parte dintr-un ordin religios cum sînt iezuiţii ? Ce sînt criticii literari care, convinşi că scăparea ţării lor stă în favorizarea unor anume curente, combat pentru înfăptuirea lor ? Ce este un Menzel şi un Börne, care caută să surpe opera lui Goethe pe temeiul că personalitatea lui artistică împiedică mişcarea de regenerare a poporului german ? Şi ce este un Brunetière, care, convins că scăparea Franţei stă în reînvierea catolicismului, a luptat cu înverşunare în contra scriitorilor în care descoperea tendinţe contrarii, deşi, de altminteri, pe vremuri fusese un partizan al artei pentru artă ? Şi oare un Ovid Densusianu are o cultură mai adînc literară decît domnii Gherea, Ibrăileanu, ori decît d-l Iorga, pentru că profesează doctrina artei pentru artă, pe cînd aceştia susţin sau gustă în deosebi literatura cu tendinţă ?

Scanned with OKEN Scanner

Şi nici superioritatea atmosferei culturale nu împiedică confundarea sferei literaturii cu a politicii. Mai degrabă din contra. Existenţa unei cenzuri, ca în Germania, Austria ; condamnarea unor scriitori pentru lucrări de altminteri excelente, dar cu elemente tendenţioase (cum e cazul lui Ludwig Thoma, osîndit de curînd fiindcă într-o poemă foarte lăudată a atacat pe împăratul Wilhelm) ; exilul voluntar de atîta vreme al lui Ibsen din patria lui, din pricina opoziţiei ce întîmpina unele din tendinţele dramelor sale — fără a mai aminti alte fapte — dovedesc că tocmai în ţările culte, unde oamenii ştiu să facă şi literatură, dar şi politică, confundarea sferei politicii cu a literaturii e mai lesnicioasă. Din contră, la noi, unde nu e cenzură ; unde d. Vlahuţă a putut atinge coroana şi totuşi a putut continua să fie slujbaş al statului, necum să mai fie dat şi în judecată ; unde ziare conservatoare publică cu cea mai mare seninătate lucrări literare cu materie revoluţionară şi nu-şi dau seama de incongruenţa faptei lor ; unde, pe scena Teatrului Naţional s-au putut reprezenta drame ca *De la oaste* de I. Bacalbaşa, în care armata e arătată ca cea mai groaznică plagă socială ; la noi, unde se întîmplă toate acestea, confuziunea sferei politicii cu literatura se face mult mai greu. Oricine scrie poate să susţină orice şi să atace pe oricine. Forţa publică e cultă, e cuminte, e chiar serviabilă. Literaţii pot scrie şi publica tot ce vor. E dreptul lor, chiar cînd n-o fac cu talent. Ba statul le cumpără şi operele şi-i încurajează. Cine să-şi pună mintea cu nişte bieţi literaţi ? Să se cerceteze, bunioară, cărţile plătite de Casa Şcoalelor de la înfiinţarea ei şi pînă acum, şi să se mai zică cum că oamenii noştri politici confundă sfera politicii cu a literaturii. N-o confundă — dar nu din pricina culturii, cum ar susţine d. Mehedinţi, ci din pricină că cei mai mulţi din cei ce fac politică nu *ştiu* s-o facă, precum nu ştiu să facă literatură cei ce se cred literaţi şi... critici.

A doua cauză, pentru care d. Mehedinţi crede că se confundă aşa de des sfera literaturii cu a politicii, este învechita deosebire dintre adevărul ştiinţific şi cel estetic, deosebire care are privilegiul de a fi şi *banală* şi *falsă*. După această deosebire, adevărul ştiinţific ar rămînea totdeauna adevăr şi s-ar răspîndi mult mai repede, pe cînd cel estetic ar fi variabil şi s-ar răspîndi mult mai greu. De aci greutatea de a deosebi sfera proprie a literaturii, de aci mulţimea celor nechemaţi care fac literatură :

„...pe cînd convingerea despre adevărul ştiinţific se poate căpăta mai uşor şi mai sigur, întemeierea convingerilor estetice e o lu-

crare sufletească cu mult mai delicată. Lipsa demonstrației precise din științele pozitivate îngăduie aici cîteodată un fel de suveranitate a inepției care este extrem de greu de combătut..." (*Ibid.*, pag. 950)

D. Mehedinți a luat argumentul de-a gata, dar n-a avut vreme nici să-l cerceteze în mod critic, necum să-i găsească un fundament nou.

Și, mai întîi, cred că pentru ca să confunzi sfera literaturii cu a politicii, nu trebuie, cum am văzut, să fii un „inept" în ale literaturii. Pot înțelege foarte bine frumusețea operei literare, dar, ca om politic ce sînt, îmi dau seama că mulțimea n-o poate înțelege în adevărata ei esență, ci cu deosebire în tendințele ei, și atunci — tocmai pentru că sînt cult și tocmai pentru că știu ce vreau și știu mijloacele prin care pot realiza ceea ce vreau — ajut sau împiedic răspîndirea operei, după cum se potrivește sau nu cu acțiunea mea politică ; înalț sau dobor pe poet, după cum văd că inspirațiunea lui îmi vine sau nu în ajutor. Și d. Mehedinți, care confundă în acțiunea sa literară politica și literatura, este cea mai vie dovadă.

Dar presupunînd că confuziunea sferei literaturii cu a politicii ar dovedi nepriceperea literară a cuiva, această nepricepere nu-și găsește pricina în acea *presupusă deosebire dintre adevărul științific și cel estetic*. Și adevărul științific și cel estetic se dobîndesc tot așa de ușor sau tot așa de greu, sînt tot așa de sigure sau nesigure și se răspîndesc și se statornicesc în sufletul mulțimii în aceleași condițiuni. Adevărul științific nu are „niciun privilegiu" asupra celui estetic. Adevărul științific poate fi de două feluri : sau are o importanță universală și atunci se încorporează de specialiști în știință, sau are o importanță individuală, ori de grup sau de actualitate. Teoria lui Newton asupra culorilor face parte din prima categorie (cel puțin pînă acum, căci adevărul e departe de a fi „pentru totdeauna adevăr", cum crede d. Mehedinți) ; teoria lui Goethe — Schopenhauer asupra aceluiași obiect, intră în categoria a doua. Unele adevăruri științifice se păstrează integral sau modificîndu-se (bunioară, compoziția aerului e concepută azi altfel decît acum 8—10 ani, decînd cu descoperirea argonului) ; altele nu sînt primite la început, dar răzbesc și se impun mai mult sau mai puțin greu, ca legea gravitațiunii universale și ca teoria bacteriilor ; altele sînt primite la început și apoi părăsite, spre exemplu, teoria flogisticului ; altele, în fine, nu sînt primite niciodată, cum sînt, bunioară, atîtea cercetări excentrice privitoare la chestiuni insolubile, cum e cuadratura cercului sau mișcarea perpetuă. Perfect cu aceleași categorii și cu aceleași vicisitudini se prezintă și adevărul estetic. Și adevărul estetic este

Scanned with OKEN Scanner

tot de două feluri. Sînt opere de artă care au o importanţă universală, şi acestea, ca şi legile ştiinţei în ştiinţă, se încorporează de specialişti în artă şi literatură sub numele de opere clasice, şi sînt opere de artă care n-au decît o însemnătate individuală sau de grup, care interesează numai un popor sau numai o epocă. Aşa, bunioară, *Iliada* şi *Odiseea*, *Divina Comedie*, cele mai însemnate din dramele lui Shakespeare, *Faust*, poeziile lirice ale unui Petrarca, Goethe, Leopardi, şi chiar unele din acelea ale lui Gr. Alexandrescu şi Eminescu sînt adevăruri estetice eterne, universale, şi ca atare sînt consemnate ca şi adevărurile ştiinţifice „în enciclopedii", alături de marile opere ale artelor plastice şi muzicale, de unde te poţi orienta ca să le ai cînd vei vrea, din vreo bibliotecă clasică, la îndemînă. Din contra, lucrări poetice ca, bunioară, ale Văcăreştilor, ale lui Conachi, cele mai multe din acelea ale lui Bolintineanu şi Alecsandri şi ale atîtor poeţi mai mărunţi pe care le consemnează istoria literaturilor şi pe care şi ea le lasă la o parte, şi care, în nici într-un caz, nu intră în literatură, sînt adevăruri estetice *relative*, cu o importanţă temporală, individuală sau naţională, supuse discuţiunii şi uitării. Unele din adevărurile estetice se păstrează ca şi cele ştiinţifice, integral sau modificate. Aşa, bunioară, dacă *Iliada* şi *Odiseea* şi-au păstrat pînă acum aceeaşi valoare estetică, nu tot aşa stă lucrul cu *Eneida* şi cu teatrul clasic francez, în a căror apreciere intră acum, pentru unii, şi ideea că sînt lucrări de imitaţie. Alte adevăruri estetice, ca şi cele ştiinţifice, nu sînt primite la început, dar izbutesc să cucerească admiraţia posterităţii. Să ne aducem de pildă aminte de lupta lui Wagner şi de aceea ce au avut de dus partizanii lui Shakespeare, ca să-l facă să pătrundă în Franţa. Altele sînt primite, dar părăsite : bunioară, *tablourile* unui Floris, contemporanul lui Rembrandt şi astăzi aproape de tot necunoscut ; dramele lui Kotzebue, al căror succes întuneca cu desăvîrşire pe acela al dramelor lui Schiller şi Goethe ; la noi, *poeziile* lui Bolintineanu. Altele, în fine, nu sînt apreciate şi primite niciodată : literatura din coşurile redacţiilor, îndeosebi. Nepotrivirile de gust, care fac să varieze adevărul estetic de la individ la individ şi care a dat naştere la cunoscutul adagiu „de gustibus...", se întîlnesc mai mult în sfera operelor cu valoare trecătoare din a doua categorie, şi în sfera intelectuală îşi găsesc echivalentul în divergenţele ce există între credinţele unui om şi ale altuia.

Tot aşa stau lucrurile şi cu afirmaţia că în ştiinţă demonstraţia precisă ar întemeia mai uşor convingerile decît în artă. Demonstraţia ştiinţifică întemeiază convingerea în sufletul celui care are aptitudinea şi educaţiunea s-o primească, şi încă şi atunci o întemeiază cu

Scanned with OKEN Scanner

oarecare greutate și de cele mai multe ori mai mult verbal, decît real. Așa-numita popularizare a științei este o chestiune mai mult *de memorie decît de înțelegere*. Același lucru este și cu „convingerea artistică". Acela care are aptitudini și educațiune estetică primește adevărul estetic chiar mai ușor — prin simpla intuițiune — decît pe cel științific. Dar și aci același *psittacism* se găsește sub o altă formă ca și la primirea adevărurilor științifice. Cîți înțeleg că un concert a fost în adevăr frumos, dar cîți nu zic că a fost frumos numai pentru că au auzit pe alții mai pricepuți ca ei zicînd că a fost astfel ! Și cu cîtă ușurință din această pricină nu se răspîndesc adevărurile estetice ! Ce este faima unui autor, care se repercutează așa de repede pe toată suprafața pămîntului unde se aude o limbă cultă, dacă nu confirmarea în sufletele a mii și mii de cititori a unui nou adevăr de ordine emoțională ?

Nepriceperea în literatură e greu de combătut ; dar tot așa de greu de combătut este și cea științifică. Unde nu e aptitudine și educațiune specială, zadarnic este orice demonstrație oricît de precisă, cum zadarnic este executarea unei opere muzicale unuia care nu are simț muzical. Greutatea e aceeași și provine din aceeași cauză.

De aci se vede că și această de a doua cauză, care explică d-lui Mehedinți confundarea sferii literaturii cu a politicii, este tot atît de caducă și lipsită de noutate ca și cea dintîi.

Se vede că și d-sa a avut același sentiment, de vreme ce a treia pricină a faimoasei confuziuni între politică și literatură este de-o noutate în adevăr surprinzătoare. Mă tem însă că ea e, ca și cele de mai sus, din rîndul acelora cu care nici știința, nici filozofia n-au ce face. D. Mehedinți are arta de a plăsmui idei noi, pornind de la un adevăr admis, dar ajungînd pe nesimțite să scoată adevărat tocmai contrariul lui. Astfel, plecînd de la citatul d-lui Maiorescu, prin care se arată antagonismul dintre poet și critic — unul creator, din impresiunile ce-i dă lumea, iar celălalt, receptiv al impresiunilor ce-i lasă operele de artă —, d. Mehedinți ajunge să arate că pricina nepriceperii literare este tocmai faptul că mulți din cei ce se ocupă cu critica nu sînt... artiști :

„E nevoie să poată schița și criticul măcar, cu oarecare aproximație, conturul unei opere de artă. Altfel nu va fi capabil să simtă străfulgerarea emoțională ce cuprinde pe artist în clipa creațiunii."

Și ceea ce e mai grav, afirmațiunea aceasta e făcută în niște termeni („străfulgerarea", „clipa creațiunii") care te îndeamnă de-a

Scanned with OKEN Scanner

dreptul să crezi că nu este a autorului, ci a d-lui Maiorescu, care însă şi-ar fi schimbat părerea.

Aşadar, după d. Mehedinţi numai cel ce poate să schiţeze „măcar conturul unei opere de artă", numai acela poate să critice. Şi, firește, cel ce va putea nu numai să schiţeze opera, dar s-o şi înfăptuiască, va fi şi mai capabil să simtă acea „străfulgerare emoţională", şi va fi şi mai bun critic. Cu alte cuvinte, cu cît va fi cineva mai artist, cu atît va fi mai bun critic. Adică toomai negativa propoziţiunii prin care d. Maiorescu, în articolul *Poeţi şi critici*, combătea pe poeţii Vlahuţă şi Delavrancea, care atacaseră pe Alecsandri.

Şi, ca să nu credem că e vorba de altceva, d. Mehedinţi face un lung citat rău scris dintr-un articol al d-lui Ibrăileanu pentru a arăta cît de incompetent este acest critic, în materie literară !

Nu se va tăgădui, sper, marea originalitate a acestui argument ; dar iarăşi în acel[aşi] timp nu se va tăgădui cît de departe pe calea neadevărului ajung chiar anume capete cînd prezumţiunea îi mînă pe tărîmuri pe care n-au avut nici vreme, nici puteri proprii ca să le cunoască cum trebuie.

Căci, lăsînd la o parte faptul că, chiar după această ciudată teorie, stilul nemeşteşugit al unui critic nu poate fi deloc o dovadă că el nu este în stare, cît de cît, să schiţeze „măcar conturul" unei opere de artă şi că deci, chiar după d. Mehedinţi, citatul din d. Ibrăileanu nu probează nimic în contra competinţei lui critice, adevărul, ştiut, recunoscut de toţi, este cu totul altul. Nici Aristotel, nici Kant, nici Hegel, nici Vischer, nici Fechner nu au reputaţiunea de buni scriitori ; nimeni nu s-a gîndit pînă acum să-i dea de model literar viitorimei ; din contră. Şi cu toate acestea, ei sînt cei mai eminenţi cercetători în materie de artă. Pe ce lume trăim ? Sau mai bine pe ce lume trăieşte d. Mehedinţi de ignorează nişte adevăruri atît de elementare ? Criticul, prin însăşi definiţiunea lui, trebuie să fie accesibil la toate manifestările de artă, la toate felurile de originalitate, fie în concepţiune, fie în mijloacele prin care concepţiunea se realizează. Aceasta însă nu se poate obţine decît în măsura în care criticul nu e original, sau, dacă e, în măsura în care el nu pune *nici un preţ pe originalitatea sa.* Toomai în această completă *abnegaţiune* pentru propria sa putere de creaţiune artistică stă puterea criticului de a judeca cu dreptate infinita varietate a scriitorilor şi artiştilor. Iar talentul sau mania lui artistică — cînd o are — e din capul locului pricina neputinţei de a judeca just operele ce nu se apropie într-un fel sau într-altul de calapodul său propriu artistic. Şi aşa se

Scanned with OKEN Scanner

explică pentru ce un Voltaire înţelege aşa de rău pe Shakespeare, iar un Victor Hugo nu vrea să audă de Boileau şi de clasicii secolului XVII ; şi aşa se explică pentru ce d. Mehedinţi înţelege aşa de puţin un talent clasic ca al lui Caragiale ! De altminteri acest lucru l-a stabilit, şi la noi, în mod lapidar, d. Maiorescu de acum douăzeci de ani, şi e nemaipomenit de ciudat că în *Convorbiri literare*, o dată cu citatul (ce e drept, trunchiat) din articolul în care se arată precis deosebirea dintre poeţi şi critici, pot să se facă afirmaţiuni atît de *nevinovate* din punct de vedere ştiinţific, ca acelea ale d-lui Mehedinţi !...

„E trist, dar adevărat !" Şi cu atît mai trist, cu cît ne vine ca o învăţătură nouă, şi ca din partea celui mai învăţat... literat de astăzi...

Toate acestea ne duc la concluziunea că d. Mehedinţi în materie de ideologie literară nu numai nu e în progres faţă de critica d-lui Maiorescu, pe care se trudeşte s-o reprezinte astăzi, dar este *mult înapoi*. Ideologia d-lui Mehedinţi nu e o ideologie, fiindcă nu dovedeşte nici o gîndire de sine stătătoare, nici măcar o gîndire justă. Ea e menită să încurce şi să rătăcească minţile cititorilor pe care, de altminteri — potrivit cu menirea ce i s-a dat — ar vrea cu tot dinadinsul şi din toată inima să-i instruiască.

*

Acesta e adevărul şi nici nu putea fi altul. D. Mehedinţi, în adevăr, este un talent *de formă*, nu *de fond*. El are putere de a asimila gîndiri de-a gata, de-a le îmbrăca apoi într-o haină nouă, pe care imaginaţia sa plastică i-o pune la îndemînă, şi în fine de a le broda cu fireturile limbii sale bogate şi pline de sevă. Cu alte cuvinte, dacă valoarea ştiinţifică şi filozofică a afirmaţiunilor d-lui Mehedinţi în materie literară este *nulă*, cu atît mai mare este valoarea artistică a formei în care le îmbracă. D. Mehedinţi este poate cel mai bun prozator din generaţiunea tînără, şi desigur acest „poate" ar lipsi, dacă d-sa, tocmai din pricina puterii de asimilaţiune, n-ar lăsa să se simtă în scrisul său prea mult ritmul sufletesc al *modelelor sale literare* şi dacă ar avea un fond propriu. Proza sa *sintetică*, cu tot abuzul de citaţii, care, de n-ar fi bine încadrate în mersul frazei, ar aduce prea mult aminte pe răposatul Gion, şi cu toată particularitatea de a tăinui ideea, în loc de a o lumina, este remarcabilă printr-o plasticitate viguroasă, fără să fie greoaie, printr-un colorit ce-i vine cu deosebire de la măiestria com-

Scanned with OKEN Scanner

paraţiilor, şi prin marea bogăţie de nuanţe, care-i îngăduie să treacă pe nesimţite de la o idee la alta şi să ne dea astfel necontenit impresia noutăţii. Ea dovedeşte un suflet plin de discreţiune nobilă, un suflet cald şi concentrat pînă la manieră, în orice caz un suflet rar, care, deşi din pricina manierismului poate părea antipatic, rămîne totdeauna interesant. De aceea articolele sale, chiar neavînd un fond original sau nefiind măcar la înălţimea materiei, sînt un fel de mici evenimente literare. Prin ele nu înaintează nici ştiinţa, nici activitatea practică, căci fondul lor este sau fals sau nesigur sau himeric — dar ele ne dau o emoţiune artistică.

Le recunoaştem pe deplin acest merit, şi cu atît mai mult — ca iubitor de literatură ce sînt — ne pare rău că ele nu ating perfecţiunea tocmai din pricina *caducităţii prea timpurii* a fondului. Oricît de frumos ar fi scrise, ele nu sînt în atmosfera culturală a timpului : în ele răsună ceva gol, ceva nefiresc, nedeplin şi învechit. Este pedeapsa oricărei activităţi improprii. Căci arta, iar nu critica sau filozofia, este sfera adevărată a puterilor d-lui Mehedinţi ; iar arta nu şi-o poate exercita cum se cade decît pe un teren în care gîndirea sa poate aduce ceva nou, pe un teren pe care este în adevăr stăpîn (şi în oarecare măsură aceasta ne-a şi arătat-o) — în geografie. De se va pătrunde de acest adevăr, sînt sigur că atît cultura română, cît şi d. Mehedinţi, vor fi în cîştig.

Scanned with OKEN Scanner

„ŞCOALA NOUĂ“

Cu acest număr din *Convorbiri critice*, activitatea mea *militantă* de critică şi de directivă literară încetează, *poate* pentru totdeauna.

Patru ani de luptă şi de muncă încordată — ani de altminteri poate cei mai frumoşi ai vieţii mele — au fost îndeajuns pentru ca în mişcarea noastră literară să prindă rădăcini şi să se întărească *ideea* pentru care am întemeiat această revistă.

Sădită o dată, ea se poate acum dezvolta mai departe, şi fără cel ce a sădit-o. Sub influenţa *Convorbirilor critice* s-a putut forma o adevărată „şcoală nouă“ — a putut lua naştere un întreg curent literar, limpede, puternic şi fecund, care a izbutit să scoată la suprafaţă şi să impună, ca fruntaşi ai literaturii noastre de azi şi de mîine, mai multe şi mai felurite talente nouă decît toate celelalte organe mari literare la un loc. Iar această influenţă, care a determinat această şcoală, n-a putut să aibă sorţii de izbîndă pe care i-a avut, decît tocmai din pricina limpezimii şi puternicei idei pe care a avut-o la temelia ei cugetarea critică care a cîrmuit-o.

Această idee care a fost adoptată, ca un articol de credinţă de către scriitorii noii şcoale, a fost *autonomia artei*.

Această idee a fost fundamentul *Convorbirilor critice* şi, în acelaşi timp, pricina esenţială pentru care m-am despărţit, acum patru ani, de *Convorbirile literare*. Ea constă în credinţa că arta, ca şi ştiinţa şi pragmatica (în care intră morala, politica şi religia), îşi are domeniul său propriu ; că avînd propriul său domeniu, ea îşi are legile ei autonome ; că respectînd aceste legi, care nu sînt nici ale ştiinţei, nici ale pragmaticii, ea are de scop să întrupeze

un fel de *adevăr*, adevărul sufletesc, *simţirea* omenească, clară şi adîncă, în formele nouă şi unice ale *genialităţii creatoare* ; şi că, deci, cel ce vrea să dea dovadă că pricepe arta — şi deci şi poezia — trebuie să aprobe şi să admire opera de artă, nu după satisfacţia vreunui ideal teoretic sau practic, ci numai după satisfacţia criteriilor artistice.

Artistul care, în loc să se gîndească la noutatea formelor cu ajutorul cărora să-şi pună în cel mai puternic relief simţirea, se gîndeşte mai întîi cum să satisfacă cutare ideal ştiinţific sau politic ; criticul care, în loc să cerceteze şi să judece adevărul simţirii şi noutatea imaginaţiunii, ce se găseşte într-o operă, se ingeniază sub ce formă să-şi dea curs necazurilor lui personale sau politice, prejudecăţilor lui de clasă şi de neam ; cititorul, care, într-o poemă, caută nu adevărul omenesc, nu partea care-l ridică deasupra sa însuşi, ci satisfacţia apucăturilor sale individuale, parte care-l scoboară sub sine însuşi, acest artist, acest critic, acest cititor — pot fi buni cetăţeni, buni clienţi ai unui partid, buni părinţi de familie, dar nu artişti şi critici adevăraţi, şi nici într-un caz reprezentanţi ai bunului gust.

Din această idee a izvorît directiva de *critică obiectivă* a acestei reviste : critică mai presus de patimi şi interese ; critică ce nu cruţă pe adversar, dar nici pe prieten ; critică ce se entuziasmează de prieten, dar şi de adversar, ca una ce înlătură omul şi nu priveşte decît opera ; critica, în fine, pe care unii condotieri ai condeiului au căutat s-o înjosească, nu pentru că e schimbătoare, ci pentru că e prea nepărtinitoare. [a]

Această idee şi această directivă a fost sufletul fecund al *Convorbirilor critice*, şi sper că va fi sufletul lor şi-n viitor.

Cînd am întemeiat, acum patru ani, acest organ literar n-am făcut-o nici din supărare şi gînd de concurenţă faţă de cineva, nici din vanitatea de a strînge împrejurul persoanei mele o clientelă *literară*, care, mai pe urmă, cum se întîmplă de obicei în alte cercuri ar fi putut deveni *politică*, nici din deşertăciunea de a fi *director* de revistă, nici — şi mai cu seamă — din năzuinţa de a întemeia o întreprindere comercială. Cei ce au urmărit, nu cu simpatie, dar măcar cu oarecare curiozitate, *Convorbiri critice*, au putut vedea desigur că ele au reprezentat necontenit, formulînd-o şi înfăptuind-o

[a] Vezi unul din numerile *Luceafărului* din toamna aceasta (1910).

în felurite chipuri, ideea despre care am vorbit şi care a deosebit-o totdeauna de celelalte reviste ale noastre. Înfiinţarea acestei reviste a avut dar un rost în afară de preocupările personale : ea a fost o *necesitate* a evoluţiunii noastre literare.

Trebuie să spun însă — şi acest lucru s-a mai spus de multe ori în aceste coloane — că ideea ce-a dat temeiul *Convorbirilor critice* nu era tocmai nouă în mişcarea noastră literară. Ea nu era nouă, decît, pe de o parte, prin momentul în care a fost afirmată cu tărie, iar pe de alta, prin lărgimea de vederi, bogăţia de exemple şi prin intransigenţa cu care a fost aplicată.

Această idee sub forma : „respectul adevărului înainte de toate", fusese pînă în 1906 în mod mai mult sau mai puţin expres crezul *Convorbirilor literare*, organul vechii „Junimi", şi fusese înpămîntenită în mişcarea noastră literară de către admirabila minte critică a d-lui Titu Maiorescu, conducătorul literar (necontestat astăzi, dar nu şi acum 10 ani) al marii epoce literare Eminescu-Creangă-Caragiale. La lumina ei mă deşteptasem acum aproape douăzeci de ani la viaţa literară ; de căldura ei fusesem pătruns mai mult poate decît toţi discipolii d-lui Maiorescu din vremea aceea ; pentru ea m-am luptat, în vremuri de grozavă secetă literară, timp de mai bine [de] doisprezece ani ; întru susţinerea ei îmi dobîndisem pînă atunci atîtea duşmănii literare şi chiar politice (mai cu seamă politice, deşi propriu zis nu făceam nici o politică), şi pentru ea avusesem să primesc atîtea lovituri, nu numai din partea adversarilor, dar, în ultimul timp, chiar din a prietenilor. Fiindcă credeam în ea mai mult ca în orice ; fiindcă mă identificasem cu ea, pot să zic mai mult chiar decît împămîntenitorul ei în literatura noastră ; fiindcă o simţeam că ea era sufletul întregii mele activităţi critice, polul către care se îndreptau toate aspiraţiunile mele literare, pentru toate aceste pricini trebuia să mă jertfesc pentru ea, trebuia s-o ridic din uitarea şi chiar înjosirea în care o aruncase spiritul vremii ; trebuia s-o însufleţesc din nou dîndu-i viaţă tocmai din viaţa timpului ce o înăbuşise, şi s-o fac, de se poate, să fie din nou stîlp de foc înainte mergător în mişcarea nouă literară, cum fusese şi cu patruzeci de ani mai înainte.

Ideea trăise în adevăr şi fusese sufletul *Convorbirilor literare* ; dar de cîţiva ani pălise, era aproape stinsă. Faptul că articolul meu *Direcţiunea noastră literară,* care o formula, fusese publicat în al 40-lea an al acestei reviste, cu o întîrziere de patru luni şi *dosit* printre atîtea articole fără importanţă, şi faptul că în al 41-lea an

devine director al lor autorul *Primăverii literare* din *Sămănătorul*, în care Eminescu fusese slăvit cu deosebire pentru exigua lui inspirație *patriotică* [1] — sînt dovezi că acea idee își cînta atunci, prin acel articol al meu, în coloanele bătrînei reviste ce-i dase viața și puterea, — cîntecul lebedei. Cercul *Convorbirilor literare*, luat de valul crescînd al naționalismului șovinist al d-lui N. Iorga, uitase cu desăvîrșire că noutatea și temeinicia criticii d-lui Maiorescu stătuse, cu 40 de ani mai înainte, tocmai în faptul că substituise criteriului politic al patriotismului criteriul adevărului. Uitase ! și, acceptînd în 1905 depărtarea mea temporară de la *Convorbiri literare* din pricina incidentului *Manasse*, se pare că și d-l Maiorescu ținea oarecum ca vechea sa activitate critică să fie uitată. „Nu admirați decît adevărul și nu scuzați minciuna, chiar cînd ia haina patriotismului celui mai înalt ! Înlături producțiile patriotice care falsifică adevărul !“ — fusese directiva d-lui Maiorescu și, condus de ea, nu se sfiise să dărîme opera unui apostol al românismului ca Bărnuțiu. „Nu admirați decît adevărul și nu-l înjosiți chiar cînd vi se pare că vine în contra convingerilor voastre patriotice“, zisesem eu cu ocazia reprezentării minunatei drame *Manasse*, căreia critica naționalistă îi găsea, pe nedrept, toate cusururile. Ceea ce făcuse d-l Maiorescu cu 40 de ani mai nainte, într-un sens, încercam să fac și eu acum, într-alt sens. Dar se schimbase vremurile, și vechea idee nu mai avea trecere. Gîndul că adevărul trebuie să fie adevăr, și arta trebuie să fie artă, și că nici în judecarea, nici în plăsmuirea operelor de artă, nu trebuie să introducem, în mod esențial, preocupări politice — această idee care-și găsise niște făptuitori geniali în Eminescu, Creangă și Caragiale se întunecase cu desăvîrșire în mintea generațiilor nouă, iar cel ce-i dase cea mai strălucitoare lumină pe acest pămînt românesc părea că vrea s-o lase să se stingă de-a binele.

Dar aceasta nu trebuia să se întîmple. Și *Convorbirile critice* au avut menirea nu numai să nu lase să se stingă vechea idee, dar s-o reînsuflețească, dîndu-i o nouă viață. Și au izbutit. Vechea idee, înnoită, tinde astăzi să-și împrăștie lumina chiar în colțurile cele mai bîntuite de șovinism și poporanism. Ca și Eminescu și Creangă, care erau cei mai mari șoviniști în viața practică, dar cari erau cei mai artiști și mai dezbrăcați de sentimentalismul practic în operele lor de artă, tot așa și scriitorii noștri de astăzi (și într-o mare măsură chiar critica) păstrează șovinismul pentru gazetă, dar nu-l mai iau de criteriu și de ingredient în lucrările lor artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Azi o chestie *Manasse*, chiar cu ajutorul studenților, n-ar mai putea fi. Azi cînd avem totuși Vălenii, n-am mai putea avea pe d-l Iorga de acum cinci ani, necum pe d-l Scurtu ; azi cînd totuși avem un cuib politic, bine caracterizat și bine înregimentat, la *Viața românească*, nu mai putem găsi nici acolo entuziasmul pentru literatura tendențioasă de altădată. Arta și politica, de patru ani de zile încoace, tind din ce în ce mai mult să-și separe apele, și cei ce vor să le turbure sînt din ce în ce mai puțini și mai fără putere. Autonomia artei nu mai e credința unui individ sau a unui cerc ; ea tinde să devie o credință socială. Scriitorii astăzi au și ei dreptul la cetatea lor, și cu greu mai poate intra într-însa vreun strein fără să-i respecte legile. Iar *Convorbirile critice* se mîndresc că, chiar atunci cînd au fost mai hulite, n-au făcut altceva decît să întărească din ce în ce mai mult autonomia acestei cetăți.

Nu este locul aci și nici timpul să arăt în ce anume ideea veche s-a înnoit, realizîndu-se în *Convorbiri critice*, și în ce se deosebește *Direcția nouă* a d-lui Maiorescu de „Școala nouă" a *Convorbirilor critice*. Sînt lucruri care trebuie să rămînă în seama istoricilor literari, adică în seama vremii, care înseninează frunțile și limpezește vederea. E destul să atrag atențiunea asupra faptului că, pe cînd d-l Maiorescu, cu ajutorul ideii de adevăr, a nimicit cu ironia-i incisivă o întreagă epocă stearpă și a premers unei epoce de înflorire, activitatea *Convorbirilor critice*, cu aceeași idee, nu era chemată atît să osîndească, cît să ordoneze și să stabilească scara valorilor într-o epocă de renaștere literară în care bogăția poetică era mare, dar judecata cîrmuitoare aproape nulă. Și, pe cînd d. Maiorescu își exercita activitatea critică, ajutat de marea autoritate nu numai a situațiunii sale publice, dar și a situațiunii sale particulare, ca expresie a unui cerc de inteligențe critice strălucite — activitatea *Convorbirilor critice*, fără să se bizuie pe vreo autoritate specială, a căutat prin munca de fiecare zi să se exercite într-un cerc în care mai toți erau poeți și aproape numai unul singur critic. Din această pricină, la activitatea d-lui Maiorescu se poate vorbi mai mult de „direcție", pe cînd la *Convorbiri critice*, mai mult de „școală". Oricum ar fi, e fapt că din cercul *Convorbirilor critice* pe de o parte a pornit o clasificare a scriitorilor tineri care cel puțin în unele privințe a rămas definitivă, pe de altă parte au ieșit o serie de scriitori, care din pricina muncii intensive și luminate la care s-au supus au dobîndit în literatura noastră, și cu toată opo-

Scanned with OKEN Scanner

ziția celor interesați, un rang, pe care nu l-au putut dobîndi noianul de scriitori de la celelalte mari organe literare, chiar cînd rumoarea reclamelor zilnice i-arătau că ar fi mai talentați decît dînșii.

În ce privește ordonarea valorilor e destul să amintim faptul că în poezia lirică pe lîngă Goga și, în multe privințe deasupra lui, *Convorbirile critice* au făcut să fie recunoscuți ca poeți de mare valoare mai întîi Cerna, cel mai original în privința vigoarei și adîncimii concepțiunii, iar acum în urmă, și cu toate bîrfirile acelora cari acum patru ani bîrfise și pe Cerna, Corneliu Moldovanu, cel mai clasic ca perfecțiune de formă, seninătate de concepție și echilibru sufletesc dintre poeții noii generațiuni. Goga fusese consacrat din pricina naționalismului ce respira poeziile sale dintîi; lui Cerna — deși scrisese în același timp cu Goga — i s-a recunoscut rangul *numai* după intervenirea *Convorbirilor critice* și cu toate că marile lui poeme n-aveau mai nimic a face cu naționalismul, ba chiar în ciuda faptului că el însuși nu e de origină neaoș românească; iar Moldovanu și-a dobîndit locul pe care-l merită, tocmai pentru că s-a lăsat de inspirația ieftină patriotică patronată de d. N. Iorga la *Sămănătorul*.

Tot grație intervenției *Convorbirilor critice* au fost reabilitate, după justa valoare, produsele școalei franceze, care, susținută în vremea eminescianismului de Alexandru Macedonski, a dat acum în urmă literaturii române inspirațiile delicate și elegante ale lui Cincinat Pavelescu, poeziile pline de culoare și mister ale lui Ion Minulescu, și impetuoasele și abruptele elegii ale lui Al. Stamatiad.

În nuvelistică iarăși, cine ar mai contesta în mod serios valoarea deosebită — susținută din capul locului cu atîta consecvență de *Convorbirile critice* — a lui Gîrleanu, care dintre tineri vine alături de Sadoveanu, mai puțin bogat în concepție, dar mai artist în formă și mult mai presus decît Agârbiceanu și Sandu, care se pierd văzînd cu ochii din lipsă de educație artistică? Și cine iarăși, completînd scara cu un nou nume, nu va recunoaște marea valoare a nuvelisticii lui Rebreanu, oaspe numai de un an al *Convorbirilor critice*?

Nu mai vorbesc de Dragoslav care se impune tot mai mult publicului ca cel mai bun povestitor poporan al nostru, atît prin spontaneitatea imaginației, cît și prin sinceritatea expresiei, pe care nici un alt povestitor poporan n-o are în așa grad, cu toate contestările timide ale unora și conspirația tăcerii altora.

Scanned with OKEN Scanner

Şi care dintre tineri în poezia dramatică se poate măsura cu viguroasa, veridica, complexa şi adînca inspiraţie a lui Sorbul din dramele lui istorice ?

Trecînd la talentele ce s-au format în cercul *Convorbirilor critice* ar fi destul să amintesc — pe lîngă cazurile Gîrleanu, Moldovanu, Dragoslav, Sorbul — cazul Nanu, cazul Mîndru şi cazul Chiru-Nanov.

Pentru care din poeziile sale Nanu trebuie să fie considerat ca cel mai mare poet eminesţian, cum şi este ? Publicat-a acest poet, în afară poate de *Un nor (Viaţa românească)*, poezii mai caracteristice, mai ample şi mai adînci decît *Îndoială, Catedrala, Atolii* din primul an al *Convorbirilor critice*, an care s-a întîmplat să fie şi cel mai fecund din tot timpul de producţiune al acestui poet ? Şi căror sugestiuni, căror frămîntări sufleteşti se datoreşte cel puţin unele din ele ? Fost-a educaţia de la *Convorbiri critice* de vreun folos sau nu d-lui Nanu ? S-o spună singur. De altminteri, în mod leal, a mărturisit-o, deşi s-a găsit obligat în acelaşi timp să arate că are destulă putere sufletească să mi se arate totuşi... adversar.

Mai instructiv e cazul Mîndru. Patru ani de zile acest modest, dar real talent, şi-a căutat calea, cu o perseverenţă cu atît de lăudabilă, cu cît mereu i se spunea într-un fel sau altul că nu şi-a găsit-o. Ştiam că are să şi-o găsească, şi priveam cu compătimire exerciţiile de ironie în vînt ale *Vieţii româneşti* care se grăbea să-l scoată din lumea literilor pentru totdeauna. Cine va citi cele două *Scrisori* care urmează şi care sînt începutul unui poem intim şi sentimental, plin de avînt, de noutate şi poezie adevărată, pus într-un cadru antic, care-i măreşte farmecul, va trebui să mărturisească că Mîndru este un poet, putem zice, în toată puterea cuvîntului şi că va înzestra literatura noastră cu ceva nou şi trainic : *Scrisorile antice.*

Citească cineva broşurica lui Chiru-Nanov publicată în „Biblioteca pentru toţi“ şi să spună dacă în afară de limbă şi de observaţii răzleţe caracteristice unui anume mediu de ţară se găseşte vreo concepţie nuvelistică sau măcar vreo posibilitate de aşa ceva. Şi totuşi, de aproape un an, de cînd acest scriitor s-a pus la disciplina severă a refacerii şi adîncirii concepţiei, a ajuns să dea nuvele ca *Onu* (*Convorbiri critice*, IV, 2), publicată în volum sub titlul *Aşa i-a fost scris*, în care caută cu succes să continue nota nuvelei tragice, părăsită aproape cu totul de la *Moara cu noroc* a lui Slavici !

Scanned with OKEN Scanner

Negreşit, un temperament mai aristocratic şi mai leneş în acelaşi timp, care, după ce un talent se formează şi este pus în valoare într-un cerc, este gata să-l primească cu braţele deschise ca să colaboreze în *Magazinul* său cu oarecare ştampilă politică — un asemenea temperament, faţă de atîtea sforţări de a dibui talente mai mari şi mai mărunte, şi mai cu seamă faţă de această muncă de a-i pune pe cale, de a-i educa şi de a le face un loc modest, dar solid, în literatura zilei, ar putea prea bine exclama : „La ce atîta muncă ? Din atîtea nume cîte se înscriu şi s-au înscris în paginile literaturii popoarelor, de-abia dacă pot pluti strălucitoare cîteva. Toate celelalte, praf şi cenuşă ! La ce să mai înmulţeşti numele celor ce vor peri în faima altora, cînd, şi fără munca ta, sînt atîtea nume care se nasc şi se dau singure peirii ?...“

E o filozofie, ca atîtea altele : „La ce viaţă ? La ce patrie ? La ce lume ?...“ Cu „la ce“ ? dacă e vorba de viaţă, nu se poate găsi decît fundamentul lenei.

Şi iarăşi, un alt temperament mai practic, care îşi măsoară munca cu banul ce i se dă sau măcar cu recunoştinţa ce i se poate dovedi, ar putea şi el să exclame : „La ce atîta muncă zadarnică“... Cu ce te-ai ales ? Cu ce te alegi ? Cu X ai avut atîta chin şi atîtea neplăceri. Unde e X ? Te-a părăsit, ba încă te şi ocărăşte. Şi tot aşa, unde e Y ? Unde e Z ?“ O filozofie tot aşa de zadarnică şi tot aşa de superficială ca şi cealaltă.

M-au părăsit X, Y, Z ? M-au părăsit şi mă defăimează ! Ce copilărie ! Cum poţi zice de cineva, al cărui suflet a trecut prin sufletul tău, s-a prefăcut sub influenţa lui şi a putut să nască opere în care se vede şi raza gîndului tău aci, acum şi mîine şi poate totdeauna — cum poţi zice de un asemenea om că m-a părăsit, că *a putut* să mă părăsească şi că, defăimîndu-mă cu vorba, a putut să mă defaime în realitate ? Ce copilărie ! Dar omul acela se simte legat de mine în fiecare moment (cum şi eu în alte privinţe sînt legat de el), şi ce importă interesele persoanei mele, de acum, dacă ştiu că din întrepătrunderea sufletelor noastre de altă dată a putut scăpăra scînteia care *va rămîne* mărturie veşnică în ciuda lui şi în ciuda tuturor ? Ce poate face el acestei mărturii ? Cum o poate ascunde ? Cum o poate nimici ? Nimiceasc-o dacă poate — dar s-o nimicească nu poate, şi nu va putea niciodată. Este un lucru ce-a fost şi nu mai trece. E mai presus de admiraţia sau dispreţul nostru — al lui şi al meu... Ce copilărie — această părăsire şi această vrăjmăşie !

Alta e filozofia vieţii.

Scanned with OKEN Scanner

Omul este născut să-şi trăiască viaţa, şi formula supremă a acestei vieţi e : *spre mai bine*. Oricît de neînsemnat ar fi talentul cuiva şi oricît de rău ar fi omul ce-l are — din sufletul lui care trăieşte şi care se înfăptuieşte în opere scapără ceva *spre mai bine*. Oricît de puţin ai putea să-l adaogi, oricît de mult ai avea de suferit, fiindcă ai năzuit să-l adaogi, adevărul e că totul s-a făcut *spre mai bine*. Cel ce e făcut să trăiască, trebuie să muncească. Singur sau cu altul, în sferele de sus sau de jos, cu veselie sau cu supărări, cu plugul de abur sau cu narița, aceeaşi formulă este formula activităţii lui : *spre mai bine*. Pe lîngă cîteva stele mari, pe care le vezi umplînd de strălucire cerul, sînt miriade de stele mai mici şi mai mici, puzderie de fire de praf luminos în imensitatea nemărginirii. Şi, pe lîngă puţine stele cu noroc, sînt în cartea astrologilor atît de multe fără de noroc ! Dar mari ori mici, cu noroc ori fără noroc, zărite şi nezărite, toate *sînt*. Aşa sînt şi talentele mari şi mici, cu caracter şi fără caracter, însemnate sau neînsemnate, bune sau rele : toate *sînt*. Şi, aşa cum sînt, întrucît au viaţă în ele şi vor să persiste, ele trebuie să năzuiască *spre mai bine*. Şi nu e încîntare mai înaltă, mai transcendentă, decît cînd ştii că ai putut să le faci o clipă să facă un pas *spre mai bine*.

Este cea mai înaltă menire a omului pe pămînt.

Şi dar sînt mulţumit că în sfera mea am putut să-mi îndeplinesc în oricît de mică măsură o parte din această menire : oricît de neînsemnate ar fi fost rezultatele faţă de veşnicia timpului, oricît de pline de supărări faţă de nimicirea momentului — nu-mi pare rău că le-am făcut. Mici şi supărătoare, dar *spre mai bine*.

Şi tot aşa voi continua şi de aci înainte, dacă nu militant la o revistă, cel puţin ca învăţător, de la suflet la suflet, în sînul cercului — tipograful culesese *cerului* — *Convorbirilor critice* care va dăinui în viitor, cu acelaşi caracter şi cu aceleaşi năzuinţe ca şi pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

Puţine versuri s-au scris care să formuleze cu o mai mare căldură cuceritoare, mai concis şi mai definitiv tragedia sufletului biciuit de viaţă şi ajuns la resignare, ca cele din *Anul 1840* :

După suferiri crude, inima se-mpietreşte ;
Lanţul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu :
Răul se face fire, simţirea amorţeşte
Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Pentru ca prin cuvîntul armonic şi plin de taină să se înfiripe o lume de vis, o lume dincolo de viaţă, în care fantazia să aibă puterea brutalei realităţi — puţine versuri s-au scris la înălţimea celor prin care Gr. Alexandrescu ne înfăţişează în *Ucigaşul fără voie* visul din pricina căruia eroul îşi ucisese soţia adormită lîngă dînsul :

Văzui : în bătrîne păduri depărtate
Părea că mă aflu ; eram călător :
Dar calea pierdusem ; pe ramuri uscate
Cînta cucuveaua cu glas cobitor.

Copacii în preajmă păreau că-nviază :
Din toată tulpina un gemăt ieşea ;
Flămîndă, cumplită, vedeam că-mi urmează
O ceată turbată de lupi, ce urla.

Şi eu fugeam iute, fugeam cu grăbire,
Dar locul sub mine, de sînge-nchegat,
Silinţii-mi zadarnici punea-mpotrivire ;
De-o rece sudoare eram inundat.

Sufla un vînt iute şi luna-ngrozită
În spaţiuri veşnici trecea alergînd,
Cu stinsele-i raze, cu faţa-i pălită
Întinse pustiuri abia luminînd.

Iar de la aceste accente grave şi adînci, de la aceste construcţii, aci masive şi grandioase, aci vizionare şi tainice, geniul acestui poet trece fără nici o sforţare la accentul uşor, filozofic şi firesc, aci ironic, aci zîmbitor, dar totdeauna senin, al satirelor şi fabulelor sale. E mărturisirea unei amplitudini sufleteşti, în adevăr miraculoase.

Iată de pildă cum Gr. Alexandrescu, imitînd pe Boileau, dar întrecîndu-l în naturalul expresiei şi în umor, ne arată slăbiciunea lui pentru poezie :

Însă eu, ca să ma apăr, las un lucru început
Şi-ntr-un sfert stric cîteodată ce-ntr-o lună am făcut ;
De pămînt trîntesc condeiul, meseria o urăsc
Şi să nu-l mai iau în viaţă, eu mă jur şi hotărăsc.
Dar precum Boileau zice : un neastîmpăr nenţeles
Nencetat se-mpotriveşte hotărîrii ce-am ales ;
De urechi parcă mă trage, din somn noaptea mă deştept
Şi cu multă plecăciune rima mîndră o aştept.

(Epistolă lui Iancu Văcărescu)

Şi iată cu ce firească filozofie şi cu ce finеţe şfichiuie natura omenească pe care zadarnic cauţi s-o îndreptezi prin fabule şi sfaturi :

De cînd lumea e lume, ce carte omenească
Putu de fapte rele pe oameni să oprească ?
Cînte lupii şi urşii în pilde cît le place —
Omu-şi caută treaba şi tot ce-a-nvăţat face.
Poveţele sînt vorbe, dar fapta e departe ;
Şi prea puţini urmează morala dintr-o carte.

(Epistolă către Voinescu II)

A împăca cerinţele versului mecanic cu accentul sufletesc, aşa încît cuvîntul să aibă pecetia definitivului, e una din cele mai grele lucrări de înfăptuit în literatură. E marele merit a lui Gr. Alexandrescu de a o fi realizat în aşa grad, că chiar cu greşelile de ritm caracteristice versurilor lui, dicţiunea lui poetică se prezintă ca ceva unic, prin firescul ei.

Acest lucru se vede în atîtea replici cu adevărat clasice din fabulele sale.

Comparaţi bunioară pasagiul din *Le renard qui prêche* de Florian, unde Leul întreabă pe Vulpoi cu ce să-i răsplătească talentul lui de predicator :

Vous m'avez montré la vérité ;
Je vous dois un juste salaire :
Que me demandez-vous pour prix de vos leçons ?
Le renard répondit : „Sire, quelques dindons" !

cu pasagiul corespunzător, atît de vioi și plin de humor din traducerea care, altminteri, e în general stîngace și greoaie, a poetului nostru :

Însă, pentru osteneală,
Spune fără de sfială,
Ce vrei ? Slujbă, rang sau bani ?
Oratorul zise-ndată :
Prințule, în loc de plată,
Aș pofti cîțiva curcani !

Se poate ceva mai firesc, mai lapidar și mai tipic pentru prostia elefantului decît versurile în care, adresîndu-se lupului, e convins că face dreptate oii, cînd zice :

O iert : de dajdii fie scutită ;
Ale ei plîngeri voi să le-ascult,
Și decît pielea obișnuită
Să nu poți cere un păr mai mult.

Tot astfel sînt versurile prin care Samson repede pe cățelul aiurit :

Adevărat, vorbeam
Că nu iubesc mîndria și că urăsc pe lei.
Că voi egalitate — dar nu pentru căței,

sau versurile prin care vulpoiul replică lupului „moralist" :

Să trăiți la mulți ani, dobitocia voastră,
Ne poate fi iertat
Să vă-ntrebăm smerit pe înălțimea-ta
De unde-ați cumpărat postavul de manta ?,

sau versurile trecute în proverb, în care servitorul sfătuiește pe vițel, nepotul boului, să fie mai prudent cu observațiile pe care ar vrea să le facă unchiului parvenit :

Ba să-ți cauți treabă că mănînci trînteală :
S-a schimbat boierul nu e cum îl știi !,

sau, în fine, pretextul vulpii care, numită în funcție de domnul elefant, nu mai vrea să ia parte cu verva-i oratorică la întrunirile opoziției :

Scanned with OKEN Scanner

Domnul ştie ce face :
El neîncetat gîndeşte la-al obştiei folos :
Adio ! sunt bolnavă : m-am înecat c-un os.

Sînt situaţiuni omeneşti tipice şi deci nemuritoare, în care gîndul satiric înfierează, fără răutate, dar şi fără îndurare, pe om în acţiunile care dezonorează dumnezeiescul dintr-însul. Gr. Alexandrescu este astfel în acelaşi timp un mare poet şi un mare moralist, şi literatura română printr-însul a făcut primul pas în sfera literaturii universale.

Scanned with OKEN Scanner

VASILE ALECSANDRI ÎN LUMINA VREMURILOR DE AZI

Rucăr, 20 August 1915

Iubite domnule prim-redactor,

Îmi faci cinstea să-mi ceri pentru numerele în care *Flacăra* vrea să comemoreze pe Vasile Alecsandri, cu ocazia împlinirii unui sfert de veac de la moartea lui, un articol, şi firește — întrucît mă măgulești cu epitetul de „critic autentic" — un articol *critic* asupra acestui însemnat reprezentant al literaturii române.

De la articolul pe care l-am scris cu prilejul comemorării analoage a lui Eminescu — care, deşi cu 30 de ani mai tînăr decît Alecsandri, e mai vîrstnic decît el în amintirea noastră recunoscătoare —, cred că ştii care e punctul meu de vedere în privinţa acestui fel de sărbători — punct de vedere deosebit de acela care domină în atmosfera intelectuală de astăzi. Şi nu-mi vei lua în nume de rău dacă în această scrisoare şi cu acest prilej găsesc nemerit să îl reînoiesc pentru publicul nostru cetitor.

Toţi cred că-şi fac datoria faţă de oamenii mari care au murit, dacă, chiar fără să readîncească cîtuşi de puţin miezul sănătos şi durabil al operelor ce au lăsat după dînşii, se vor mărgini să facă alai la mormîntul lor, să le ducă coroane şi să le ţină discursuri, să le reamintească activitatea prin articole ditirambice şi să publice diferitele incidente ale vieţii lor, descriindu-le toată spiţa neamului, toate rămăşiţele traiului lor pămîntesc, casa şi ţinuturile în care au vieţuit, lucrurile de care s-au servit, tabieturile pe care le-au avut, prietenele cu care şi-au petrecut, ba chiar servitorii care i-au slugărit — dacă, cu alte cuvinte vor izbuti să aducă măcar o clipă în

Scanned with OKEN Scanner

mintea publicului celui mare și ca un lucru ce merită să fie slăvit numele, acest *flatus vocis* al marilor dispăruți.

Conștiința națională în mersul ei spre îmbogățire, întărire și adîncire are se vede trebuință și de asemenea exerciții de fetișism verbal. Și pînă cînd se va ajunge să se recunoască cum că toate aceste manifestări poate nu au nici pe departe însemnătatea ce li se dă astăzi, noi nu numai nu avem putință să le condamnăm sau să le împiedicăm, dar sîntem chiar ținuți, ca factori culturali ce sîntem, să luăm cît de cît parte la ele, fie chiar și prin scrisori... critice ca aceasta.

Modul acesta de a înțelege datoria față de oamenii care au făurit trecutul unei națiuni poate fi cel bun, cînd e vorba de oamenii de acțiune : de marii conducători de stat, marii generali, marii întreprinzători. Faptele unor asemenea oameni s-au țesut în trecutul istoric, și chiar prin aceasta au devenit oarecum o neființă, care numai rareori, și numai cînd trecutul nu e prea depărtat, mai are răsunet în prezent. Ce mai simțim astăzi ca actual, din atîtea fapte mărețe ale lui Alexandru cel Mare ? Și peste cîteva sute de ani, cînd concepțiile juridice la care a prezidat Napoleon I, cînd urmele de drept ce se mai simt și acum în unele relații dintre state de pe urma dominațiunii lui se vor șterge, cînd tehnica lui militară va rămînea tot așa de puțin interesantă ca aceea pe care a avut-o un Nabucodonosor, un Anibal sau chiar un Cesar, ce vor mai putea spune urmașilor noștri de pe acele vremuri faptele care l-au ridicat așa de sus în aprecierea generațiunilor ce au venit imediat după dînsul ? Atîția regi și împărați înțelepți vor fi avut China și Egiptul în șirul nesfîrșit al dinastiilor ce s-au perindat mii de ani, pînă în zările mai luminoase ale istoriei ! De nu i-ar fi avut, n-am pricepe întemeierea unor așa de originale civilizațiuni.

Ce ne-a rămas totuși de la dînșii decît, în afară de unele monumente, care totuși nu sufletul lor îl mărturisesc, ci pe al artiștilor, ce le-au ridicat, ce ne-a rămas, decît menționarea verbală a numelui lor, sau cel mult a unora din faptele lor, a căror ființă reală n-are aproape nici un punct de contact cu înțelegerea noastră de astăzi ? Marii oameni de acțiune își au marea lor satisfacțiune în stăpînirea prezentului ; ei sînt stăpînii zilei ; dar în viitorul depărtat, ei nu au parte decît de dubiosul prestigiu al numelui.

Pentru perpetuarea memoriei unor asemenea eroi, care într-adevăr sînt morți pentru totdeauna pentru noi, dar ale căror fapte

Scanned with OKEN Scanner

transformate şi daurite de tradiţie pot servi de sprijin în realizarea unor idealuri actuale, nu putem avea alte mijloace decît cele consfinţite de obicei.

Cu totul altfel stă lucrul cu poeţii şi artiştii geniali, cu poeţii şi artiştii creatori. Faptele acestor eroi contemplativi sînt operele lor, iar operele lor conţin într-însele cristalizat sufletul lor, fiinţa lor, cu care generaţiile viitoare pot veni oricînd, direct şi actual, în contact.

Conştiinţa viitorimii şi conştiinţa lor, în ceea ce ea a avut mai bun, mai luminos şi mai înalt, pot face împreună oricînd una. E posibil ca omenirea uneori să uite cu desăvîrşire numele lor, sau chiar să le înlocuiască cu altele ; operele lor însă, rămase după dînşii, conservă realitatea sufletului lor, ce tocmai pentru aceasta se poate înconpora oricînd în sufletul prezentului, în conştiinţa actuală a omenirii. Iar cel mai mare omagiu pe care în mod firesc sîntem datori să-l aducem amintirii unor asemenea oameni — adevăratul şi dreptul omagiu, la care şi cît au fost în viaţă au ţinut mai mult decît la orice — este ca noi, viitorimea, să dăm dovadă că-n conştiinţa noastră trăieşte vie ca o lumină veşnic nestinsă nu numele lor şi amintirea vieţii lor pămînteşti, ci substanţa sufletească a operelor lor, pe care ei le-au hărăzit omenirii.

De aceea, în deosebire de cum stau lucrurile cu oamenii politici, mi s-a părut totdeauna, şi cred că mulţi au început să simtă ca şi mine, că toate amănuntele asupra vieţii poeţilor şi artiştilor, toate nesfîrşitele laude sau înduioşări pe care scriitori, fie cunoscuţi, fie de ocazie le găsesc pentru a comemora „mîna de ţărînă" ce aceia au fost — mai cu seamă cînd ele se dau fără nici un raport evident cu creaţiunile lor —, au în ele ceva fastidios, repulsiv şi chiar lipsit de cuviinţă.

Numele poetului sau artistului e însă numai o etichetă pentru ca să designăm opera lui, opera lui care e însăşi fiinţa lui, iar fiinţa lui de nicăieri şi nici într-un fel nu poate fi mai direct şi mai complet cunoscută, decît din opera lui.

Reînvierea măcar şi trecătoare a sufletului marelui poet sau marelui artist, aşa cum se găseşte cristalizat în lucrările lui, punerea lor cît mai în relief, sforţările de a le populariza cît mai mult, de a le pătrunde şi de a scoate, pentru priceperea tuturor, ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

se găseşte etern, sau măcar ceea ce e interesant, fie şi numai pentru vremile noastre, dintr-însele — iată datoria acelor ce vor într-adevăr să comemoreze serios amintirea marilor noştri poeţi şi artişti.

Acum, în ce priveşte pe Vasile Alecsandri, chestiunea faţă de aceste premize este ceva mai complicată.

Alecsandri n-a fost numai poet, sau întrucît a fost poet, nu ne poate interesa astăzi, atît prin arta şi adevărul creaţiunilor lui, cît prin spiritul general ce se desprinde din întreaga lui operă. Alecsandri nu a meritat atît să fie admirat de viitorime pentru că a fost un poet de geniu, cît un mare, strălucit şi tipic reprezentant al vieţii noastre superioare româneşti, în epoca ce s-a încheiat cu independenţa noastră politică şi culturală.

În nici un alt scriitor al nostru nu se vor găsi întrunite, ca în apele limpezi ale unei pietre nestimate, aspiraţiile ce au caracterizat sufletul generaţiei care ne-a dat revoluţia de la 1848, Unirea de la 1859, dezrobirea ţăranului de la 1864, constituţia democratică de la 1866, războiul Independenţei şi regalitatea de la 1877 şi 1881.

Alecsandri a fost înainte de toate un mare patriot în sensul cel mai larg şi mai complet al cuvîntului. Contemplativ prin esenţă şi găsind adevăratul farmec al existenţei numai în contemplaţie (de unde şi nota epicureică, sau mai bine horaţiană, a vieţii lui), Alecsandri avea totuşi un suflet întreg, care simţea un real interes pentru toate manifestările sociale şi politice, menite să ducă la înaintarea ţării şi românismului.

Am putea avea şi a trebuit să avem alţi luptători mult mai aprigi decît dînsul, şi pentru libertatea şi independenţa politică, şi pentru unirea ţărilor surori, şi pentru împroprietărirea ţăranului, şi pentru împămîntenirea culturii şi moralităţii occidentale, şi chiar pentru exaltarea trecutului nostru istoric, sau pentru preţuirea comorilor ce am avut şi avem în limba şi literatura noastră poporană. Un Heliade Rădulescu şi un Asachi, un Mihail Kogălniceanu şi un Alexandru-vodă Cuza, un Costache Negruzzi şi un Nicolae Bălcescu, un Costache Negri şi un Ioan C. Brătianu, un T. Maiorescu, un Grigore Alexandrescu, un Alecu Russo, un Eminescu — fără să mai vorbim de marele nostru *prim rege* — au luptat fiecare în parte, într-una sau mai multe direcţiuni, mult mai mult decît Vasile Alecsandri pentru înfăptuirea idealului marii generaţii din a doua jumătate a veacului trecut. Dar nici unul dintr-înşii n-a avut un suflet

Scanned with OKEN Scanner

mai larg, mai primitor, mai cald şi mai luminos, care să răsfrîngă mai grabnic şi mai simpatic toate laturile marelui ideal ce a călăuzit pe fruntaşii acestei sublime epoce.

Acest lucru noi putem să-l urmărim pas cu pas în toate scrierile sale, în poeziile lirice şi epice, ca şi în comediile şi dramele sale, în memoriile de călătorie ca şi în scrisorile sale, în colecţiile de poezii poporane, în criticile de ocazie, ca şi în glumele cu care căuta să dea viaţă organelor literare şi culturale ce a condus sau pe care le-a sprijinit.

Cine vrea să priceapă energia specifică a marii generaţiuni ce ne-a dat România de azi, şi cine, din avînturile răzleţe ale acelor eroi, vrea să alcătuiască o imagine vie a idealului ce i-a însufleţit, n-are decît să recitească scrierile lui Alecsandri.

Un introducător mai bun şi mai amabil şi mai complet în acelaşi timp — în priceperea istoriei noastre din această epocă — nu putem şi nu vom mai putea avea niciodată.

Aci stă marea valoare a activităţii lui Alecsandri. Ea nu este atît oglinda societăţii în care el a trăit, cît oglinda celor mai înalte aspiraţiuni, de care au fost însufleţiţi eminenţii oameni, care prin activitatea lor au dat fizionomia unei mari epoci a neamului nostru.

Opera lui Alecsandri îşi va păstra dar pentru neamul românesc această mare *valoare istorică*, care în acelaşi timp este şi *o mare valoare educativă ;* într-însa tinerele generaţii în năzuinţa de a înfăptui un nou ideal vor putea intui elementele din care s-a format unul din cele mai mari idealuri, pe care le-a realizat neamul nostru, în progresul său istoric.

Tocmai din pricina acestei mari valori istorice şi educative ce o recunoaştem scrierilor lui Alecsandri găsesc de prisos să mai analizez cu de-amănuntul, cu ocazia unei comemorări solemne a lui, valoarea literară şi mai cu seamă *valoarea poetică* a operei lui.

Criticul literar, care mai-nainte de toate preţuieşte operele geniale, nu poate vedea în Alecsandri un mare poet. Un *mare literat*, poate ; dar *un poet mare*, niciodată ! *Pastelurile*, care sînt recunoscute în genere drept cele mai veridice inspiraţiuni ale lui Alecsandri, au fost întrecute, atît ca concepţiune, cît şi ca artă, de un Coşbuc sau de un Iosif (nu mai vorbesc de un Eminescu). Ceva mai mult : Alecsandri n-a compus ceva mai grandios, mai puternic şi mai firesc ca partea de mijloc din *Sburătorul*, de înaintaşul său care totuşi nu trece de poet, Heliade Rădulescu.

Scanned with OKEN Scanner

Operele dramatice, ca și mai toate poeziile lirice sau epice, vădesc pe scriitorul care-și poate pune în relief interesantul său suflet, iar nu pe poetul genial, pe creatorul de stări sufletești, de acțiuni obiective și de sine stătătoare.

Și dacă m-ar întreba cineva dacă în toate scrierile lui Alecsandri nu se găsesc cumva opere care să poarte pecetea marii poezii, eu nu i-aș putea răspunde decît atît: da, sînt cîteva, dar acelea sînt opere de colaborare: *Miorița*, varianta Alecsandri, *Mihu copilul* și minunata *Mînăstire a Argeșului*, capodopere, cea dintîi, a liricii, cele din urmă două, ale poeziei epice universale.

Scanned with OKEN Scanner

PATERNITATEA LUI „VLAICU-VODĂ"

(Odobescu şi Davila)

Caracterele paradoxale, dîrze cînd ar trebui să se mlădie, şovăitoare cînd ar trebui să fie tari, orb-răzbunătoare pentru nimicuri, iar pentru fapt blînde şi atotrăbdătoare, izbesc aşa de neplăcut şi lasă aşa de puternice urme în sufletul celorlalţi oameni, că aceştia devin faţă de ele cruzi şi nedrepţi, mai cruzi şi mai nedrepţi decît e în firea lucrurilor. Cu aceste caractere paradoxale, legea acţiunii şi reacţiunii se comportă şi mai paradoxal.

Cazul Davila. *Vlaicu-vodă.*

Un amator de salon, inteligent şi franţuzit, pe lîngă alte multe îndeletniciri, se amuzează ani de-a rîndul să scrie o dramă românească în versuri. Prietenii o cunosc, cunoscuţii au auzit de ea, publicul a prins despre ea, ici-colo, o şoaptă ; un curent de aşteptare, amestecat cu neîncredere şi ironie se formează — iar cei ce au avut să sufere de pe urma caracterului noului autor se pregătesc, în taină, să şuiere, deşi îşi dau seama că aceasta nu-i poate face nici cald, nici rece ! Nimănui însă — deocamdată — nu-i poate trece prin minte să nege paternitatea noii lucrări.

Dar iată că drama se reprezintă şi deodată izbuteşte să cucerească publicul : versul se desfăşoară cu maiestate, dulceaţă, armonie şi se revarsă plin de înţeles în sufletele ascultătorilor ; scenele se încheagă pline de mişcare, cu rost, aţîţînd din ce în ce mai mult interesul ; acţiunea se desfăşoară neîntrerupt, culminează cu putere şi se dezleagă emoţionant ; figurile trăiesc şi trezesc în noi sentimente puternice, înalte şi generoase, insuflîndu-ne şi dînd viaţă unui adînc şi necunoscut patriotism. Din toată opera se degajează

o frumusețe fermecătoare. Limba îndeosebi ne încîntă prin originalitatea ei: veche și nouă în același timp, energică și în același timp suavă, bogată, firească, strălucitoare, limpede ca cristalul. Amatorul a făcut, pe neașteptate, o dramă de mare valoare. Ea se tipărește, se răspîndește, devine populară — amenință să devină clasică.

Cei ce voiau să rîdă, înghid în sec; cei cu șuierul, rămîn cu degetele în gură... — „Ei bine, asta nu se poate, nu se poate! Dacă drama e bună, nu se poate ca unul ca Alexandru Davila s-o fi făcut!...“ Și astfel ne-a fost dat să asistăm ani întregi la o nemaipomenită discuție, în care mulți oameni serioși au susținut, cu înverșunare, că autorul lui *Vlaicu-vodă* nu e Davila, ci Odobescu!

E îmbucurător că cu reluarea acestei mari drame românești chestiunea paternității ei n-a mai fost ridicată, cel puțin nu cu curajul de altădată. Dar e regretabil, totuși că ici-colo s-au făcut aluzii răutăcioase pe această chestie. Cred că am ajuns la o maturitate de înțelegere literară, care nu mai permite nici pe departe asemenea nedreptăți. Și deși ar trebui să fiu cel din urmă care să iau apărarea d-lui Al. Davila în această chestie și deși, de altminteri, nici n-are trebuință de ea, sînt totuși obligat s-o fac, tocmai pentru ca să contribui la înlăturarea pentru totdeauna a acestei chestiuni din discuțiile noastre literare.

Pentru cine caută să-și dea seama cît de cît ce este stilul unui scriitor, vechea afirmare că Odobescu ar fi autorul lui *Vlaicu-vodă* este o copilărie, și nu-mi închipuiesc că a fost făcută decît de aceia care, nevrînd să-și piardă convingerea generală că Odobescu arhaizează cîteodată, nu și-au mai dat deloc osteneala să recitească pe acest cel mai mare prozator al nostru, pentru ca să vadă și să simtă ce enormă deosebire este între țesutul stilului lui Odobescu și acela al lui *Vlaicu-vodă!*

De ar fi vrut cît de cît să pipăie adevărul, ar fi văzut că, pe cînd Odobescu este în esență prozator, autorul lui *Vlaicu-vodă* este poet. Stilul lui Odobescu nu strălucește decît cînd autorul contemplă *realitatea*, pe care știe s-o redea nu numai cu limpezime, dar s-o și îmbogățească cu coloratura specială a sufletului lui sănătos, glumeț, sfătos și mai presus de toate amplu și măreț. Stilul din *Vlaicu-vodă* strălucește, nu atît prin formă, nu atît prin haina pe care autorul ar împrumuta-o fie de la puterea cu care fixează realitatea, fie de la coloratura sufletului în care se resfrînge această realitate —, cît din fondul *imaginat*, din plăsmuirea ideală a unor personagii, acțiuni și sentimente, care strălucesc prin însăși existența

Scanned with OKEN Scanner

lor ideală, independent de realitatea care i-ar fi servit de model. Recitească cineva nuvelele istorice ale lui Odobescu şi compare efectul dintre eroii ce se numesc Mihnea sau Chiajna şi dintre descrierea realistă a cutărui inginer neamţ, a cutărui ţăran sfătos, a cutărei înfăţişări a naturii, sau a cutăror opere de artă din *Pseudo-kinegeticos*.

Distanţa e ca de la pămînt la cer : eroii nu există nici imaginar, nici real ; fiinţele şi lucrurile descrise, însă, ne impresionează cu toată strălucirea unei realităţi văzute. Şi, pe cînd figurile plăsmuite de Odobescu nu ne interesează tocmai din pricină că nu sînt redate nici ca realităţi istorice, nici ca închipuiri poetice, personagiile din *Vlaicu-vodă* au o necontestată viaţă poetică, pe care nici într-un caz Odobescu nu le-ar fi putut-o da.

Dar aceste observaţiuni nu pot înlătura decît paternitatea lui Odobescu, fără să probeze pe aceea a lui Al. Davila. N-a fost scrisă de Odobescu drama *Vlaicu-vodă*, dar a fost scrisă de altcineva, de vreun poet necunoscut — nu însă de actualul director general al teatrelor.

De altcineva şi nu de Al. Davila — e o chestiune a cărei explicare n-o putem găsi decît în paradoxala ură pe care paradoxalul său caracter a putut-o stîrni în anume suflete. Nu găsim alt temei, căci, la drept vorbind, întrucît oare inteligenţa fie discursivă, fie artistică, a lui Davila ar fi inferioară cutărui sau cutărui poet necunoscut, răposat, ori în viaţă ? De ce cutare scriitor adormit sau cutare alt scriitor cuminte în burghezia lui — admiraţi pentru talentul lor — ar fi mai capabili de poezie decît energia scînteietoare a inteligenţei de toate zilele a lui Davila ? Negreşit însă, nu aceste reflexii ar putea fi hotărîtoare în chestie. Din fericire sînt unele fapte, necunoscute de marele public, care dovedesc în mod, pot zice peremptoriu, că autorul lui *Vlaicu-vodă* nu poate fi decît Al. Davila. Sînt, anume, modificările introduse în a doua ediţie a lui *Vlaicu-vodă*, publicată de mine în „Biblioteca românească“ (*Socec*, no. 32—34). Aceste modificări, care dau o fizionomie nouă actului V şi care au făcut ca, la reluare, *Vlaicu-vodă* să placă mult mai mult decît a fost reprezentat prima oară, sînt cu siguranţă opera lui Al. Davila şi se armonizează şi în fond şi în formă cu întreaga lucrare rămasă nemodificată. Să semnalez două din ele.

În actul V, scena 5, găsim în prima ediţie o replică a lui Vlaicu-vodă către doamna Clara, care nu produce nici un efect : e replica în care Vlaicu vrea să facă deosebirea dintre rolul jucat de el şi

Scanned with OKEN Scanner

cel jucat de doamna Clara, în ediția II, Davila înlocuiește această replică cu o altă, cea care urmează :

> Sfînt se face orice mijloc pentru-a țării apărare
> Și că țara mi-am scăpat-o jur aci păcatul mare !
> Tu cu junghiul pentru scaun încercași a mă lovi,
> Eu te-arunc pe rug, de-i vorba neamul de-a mi-l izbăvi.
> Între sufletele noastre, dîndu-și lupta cea vrăjmașă,
> E deosebire mare : sînt călău — tu, ucigașă !

Energia acestor versuri — nu ne-am sfii să o numim sublimă — e aceeași, ba încă mai concentrată ca aceea pe care o întîlnim în întreaga operă.

În felul cum s-a jucat în prima dată, și cum s-a publicat în prima ediție, lumea rămînea la sfîrșitul actului V interzisă, atît din pricina rolului neisprăvit al lui Mircea, cît și din pricina luminii nefavorabile sub care rămînea la sfîrșitul dramei acela care mai tîrziu trebuia să fie Mircea cel Mare. În adevăr, Mircea, văzîndu-se înșelat în speranțele lui de a lua pe Anca, încearcă să asasineze pe vodă, dar ucide în locul lui pe tainicul personaj simbolic, care există cu atît mai puternic cu cît vedem că rămîne veșnic tăcut — pe Grue, care sărise să apere cu pieptul său pe domnul țării. Ei bine, în prima ediție, acest asasinat neizbutit rămîne totuși nepedepsit, fără altă motivare, decît o frază retorică a lui Vlaicu („Nu te voi ucide, ca să trăiești și să fii pedepsit cu blestemul țării"), iar Mircea tace din gură, părăsind scena, deși știm că acesta va fi marele Mircea.

Această slăbiciune neiertată a dramei este, nu numai înlăturată în a doua ediție, dar este înlocuită cu o scenă de o putere extraordinară, atît prin adevărul analizei sufletești, cît și prin culminația sentimentului de iubire de țară — esențial operei — în sufletul lui Vlaicu, culminație care aduce, fără doar și poate, pocăința lui Mircea și, ca o consecință firească, iertarea lui și însărcinarea emoționantă de a înlocui el, de atunci în acolo, pe Grue, pe care-l ucisese fără să vrea. În această scenă se cuprinde neasemănatul pasagiu — unic în literatura noastră — în care se descriu chinurile prin care au trecut țările române și chinurile, pe care trebuie să le îndure orice voevod iubitor de moșie și de neam :

> Chinuri ? Tu vorbești de chinuri ? Chin, a inimei bătaie
> Chin ? O clipă de nădejde, o-mboldire, o văpaie
> Ce s-aprinde c-o privire, ce c-o lacrimă s-a stins
> Și din care numai robul fără vlagă iese-nvins ! etc.

Scanned with OKEN Scanner

Această scenă, cu asemenea încordare de sentiment, cu așa sinceritate și cu așa frumusețe concentrată de limbă, este un element esențial al piesei, un element care-i subliniază valoarea și-i dă adevăratul înțeles, ridicînd-o de la rangul de simplă operă de talent la rangul de operă genială. Este adevăratul ei punct culminant. Parcă pentru această scenă a fost scrisă întreaga piesă, căci numai așa se explică pentru ce numai acum, după ce a fost reprezentată sub această din urmă formă cu această scenă, *Vlaicu-vodă* începe a fi considerată ca o operă de mare valoare.

Și cine ar putea contesta că întreaga piesă n-a fost scrisă de Davila cînd el a scris această scenă ?

Afară numai dacă n-am lua în serios spiritul de farsă, pe care Davila însuși și l-a afirmat în ultimul timp și ne-am închipui că, găsind manuscrisul lui *Vlaicu-vodă* cu două sfîrșituri, și-a făcut calculul să publice mai întîi pe cel slab, iar pe cel bun numai peste 10 ani, tocmai pentru ca să-și probeze definitiv paternitatea ce i s-ar fi putut contesta !

În acest caz însă Al. Davila ar fi un adevărat Machiavelli, adică i-am da mai mult decît dacă l-am recunoaște ca poet al *Vlaicului*. S-ar păcăli adică tocmai dușmanii lui. Și desigur nu o vor nici ei.

1913

BARBU DELAVRANCEA

Mare orator în discursurile în chestiunea națională ; nuvelist clasic în *Hagi Tudose*, *Bunicul* și *Bunica* ; dramaturg epic în *Apus de soare*, în episodul lui Luca Arbore din *Viforul* și în primul act din *Luceafărul* ; mare literat în tot ce scrie, Delavrancea este *primul scriitor eminescian* care a pus la contribuție tezaurul formelor, cuvintelor și frazelor create de Eminescu — rămînînd totuși, în acest tradiționalism, pe drumul său propriu.

Ceea ce-l distinge pe Delavrancea de toți contimporanii săi este *verbul*, în sensul larg al cuvîntului. Împreună cu Odobescu și Vlahuță, el este un maestru al verbului românesc. El face în proză pentru graiul muntenesc — sau mai precis — pentru graiul bucureștean-ilfovean, ceea ce a făcut în versuri pentru graiul moldovenesc Eminescu. Personalitatea lui artistică între acești trei scriitori trebuie situată.

Delavrancea este înfrățit cu Eminescu printr-o calitate pe care acesta din urmă o are mai accentuat decît — pot zice — toți scriitorii moderni. Această calitate, care, în mod impropriu, poartă numele de „poezie", „poetic", este esențiala însușire nu a poetului, ci a scriitorului. Această calitate — care face pe mulți să considere ca „opere poetice" bucăți de versuri care în realitate nu sînt decît extraordinare „opere literare" — este *adîncimea sufletului*. Ea face ca imaginile lui Eminescu să aibă o aureolă, o perspectivă, o rezonanță sugestivă infinită, lucru care face dintr-însul un scriitor *absolut intraductibil*. Cum o să pot traduce și în ce limbă farmecul unor versuri ca :

Stelele-n cer
Ard depărtărilor
Pînă ce pier... ?

E cu neputinţă. Aceeaşi calitate însă mai redusă şi mai neegală se găseşte în proza lui Delavrancea. Imaginile ce întrebuinţează nu sînt atît plastice, cum sînt la Odobescu, nici *afective,* cum sînt la Vlahuţă. El nu ne dă nici conturul lucrurilor, ca unul, nici puterea lor emoţională, ca celălalt. Imaginile lui Delavrancea, pătrunzînd în atmosfera sa sufletească, *se aprind,* dobîndesc o strălucire mai puternică decît realitatea. Delavrancea, ca şi Eminescu, este un *imaginativ,* imaginativ în discursuri, în nuvele şi în dramă. Imaginativitatea însă, cum am spus, nu e o calitate de poet, ci de scriitor. De aceea primele lui nuvele s-au impus prin talentul scriitorului, nu prin geniul poetului. Şi de aceea, în afară de cele trei nuvele, enumerate la începutul acestui articol, toate celelalte cuprind nu stări *estetice,* ci *psihologice.* Ele emoţionează pe aceia care au o dispoziţiune sufletească analoagă, fie că această dispoziţiune e provenită din însăşi constituţia conştiinţei, fie din experienţa unor fapte asemănătoare cu cele povestite de nuvelist. Ele şi-au produs efectul în vremea lor, cînd dispoziţiile sufleteşti ce implică erau oarecum generale. Astăzi însă, cînd acele dispoziţiuni au trecut, ele ne lasă reci. Şi de aceea, iarăşi, cu toate că a scris atît de mult, nuvelele sale n-au în literatură locul pe care îl au, bunăoară, un Caragiale, sau un Slavici, fără să mai vorbesc de ceilalţi în viaţă. Chiar Creangă cu al său *Moş Nichifor Coţcariul,* avînd o varietate mai mare de mijloace poetice şi realizînd o sinteză mai discretă şi mai completă, îi poate trece înainte. Căci Creangă este mai nainte de toate un poet epic, care numai din greşeală a scris bucăţi în proză ca *Moş Roată* sau *Cinci pîini.* Delavrancea, în nuvele, nu are decît rar *puterea plastică,* fără de care nu există poezie.

Această putere se găseşte în epicismul dramatic al dramei *Apus de soare.* Delavrancea creează o figură dramatică, ce poate fi pusă alături cu creaţiunile mari ale dramei. Ştefan, eroul ei, este un om întreg la suflet şi la minte, dar e bolnav şi aproape de sfîrşit. Între sufletul sănătos şi între trupul slăbănogit se dă o luptă cumplită. Sufletul lui sănătos a cîrmuit 47 de ani Moldova. El cere s-o cîrmuiască mai departe — şi după moarte. Voinţa lui trebuie să se înfăptuiască cu orice preţ. Şi astfel, despreţuind durerile mortale, se ridică năpraznic de pe patul unde rănile îi fusese arse, ia sabia, iese afară în uliţă şi ucide pe Ulea care îndrăznise să-i calce

Scanned with OKEN Scanner

voința și să proclame domn pe Ștefăniță, în locul lui Bogdan. E vina tragică ce-i aduce moartea. Ștefan din *Apus de soare* are o viață estetică obiectivă. El trăiește în afară de subiectivitatea autorului și trăiește prin modul cum a fost conceput, nu numai prin cuvîntul ce-i dă expresiune. Sublima resignare a lui Luca Arbore din *Viforul*, poezia misterului dezvăluit din actul I al *Luceafărului* au aceeași valoare universală ca și figura lui Ștefan, unde putința sufletească și neputința trupească se iau la luptă dîrză și fără iertare. În aceste creațiuni, verbul lui, strălucit prin sine însuși, ajunge la profunzimile și rezonanțele din *Scrisoarea I* de Eminescu. Discursul lui Ștefan din actul III din *Apus de soare* este de un sublim de cea mai minunată calitate. El mișcă și înfioară, zguduie și încîntă. E marele orator Delavrancea din discursurile lui naționale, devenit acum poet-demiurg.

Scanned with OKEN Scanner

DUILIU ZAMFIRESCU

poet liric

Născut în preajma Unirii și în ținuturile Milcovului, rîușorul Unirii, Duiliu Zamfirescu este ca scriitor, în proza și versurile lui, unul din cei mai puri reprezentanți ai scrisului clasic românesc, sinteză luminoasă din ceea ce a putut culege mai frumos din graiul moldovenesc și muntenesc.

Crescut prin meleagurile poetice ale Odobeștilor, el își face studiile în țară, își hrănește sufletul cu impresiile vieții boierești patriarhale de la sat și de la oraș. Intră cîtăva vreme în magistratură, dar firea lui distinsă îl îndeamnă spre diplomație. De-o eleganță bărbătească remarcabilă, frumos și dîrz, pornit și stăpînit, violent și manierat, Duiliu Zamfirescu a putut să facă o interesantă figură diplomatică. Ca secretar de legație, și-apoi ca ministru plenipotențiar, el trăiește mai mult în străinătate, cu deosebire la Atena și Roma, unde se și căsătorește, intrînd în societatea nobilă italiană. Cu firea-i studioasă, rigidă, dar plecată firesc spre tot ce-l ridică deasupra vulgului, Duiliu Zamfirescu își îmbogățește sufletul cu cunoștințe și impresii de artă clasică, dar și de viață aristocrată, așa încît nu e de mirare că uneori în scrisul său nota clasică se subliniază uneori pînă la un estetism în care nu se mai deosebesc limitele artei de-ale rafineriei.

Duiliu Zamfirescu a scris în toate genurile de poezie, în proză și în versuri, dar adevărata lui originalitate se străvede cu deosebire în lirismul său din pasteluri și idile, din ode și meditații.

În deosebire de Alecsandri, bogat în impresii proaspete scăldate într-un suflet vesel, dar cu o formă nu destul de înstrunată, și în deosebire de Coșbuc, cu vigoarea imaginilor lui pline de suc, ce ni

Scanned with OKEN Scanner

s-adîncesc în suflet printr-un misticism adesea alegoric, dar într-o formă ce accentuează uneori prea mult o anume armonie schematică, Duiliu Zamfirescu în pastelurile sale se mărgineşte la un cît mai restrîns număr de imagini, în care vedem cum se împletesc cu graţie subtilă un suflet senin cu viaţa naturii, într-o formă lapidară, cu o armonie normală şi-un avînt calm care ajunge la culminaţii impresionante.

Iată de exemplu strofa finală din *Ianuarie :*

Iar afară numai fumul
Subţiratic îşi ia zborul ;
Eu îmi leg de dînsul dorul
Şi-n văzduhuri îi dau drumul.

Această graţie se nuanţează uneori cu o lumină de humor şăgalnic, care e numai al lui. De exemplu în pastelul *Barza :*

Iar prin lanul răsărit,
Merge vestea c-a sosit
Craiul dimineţelor,
Paznicul fîneţelor
Şi-ar fi tras, pe-un vîrf de leasă,
Jos la doamna preoteasă...
Ci-ne-i ?

Imaginea culminantă uneori este atît de tipic şi armonic exprimată şi atît de adînc legată de sufletul nostru, că devine o icoană clasică şi definitivă a impresionabilităţii noastre. Aşa e de exemplu imaginea graurilor ce zboară în zări, din pastelul *Vara :*

Pînă ce-n zarea depărtată
Spre lacul trist se pun pe drum,
Şi cum se duc, — acum şi-acum
Se mai zăresc cîte o dată
Ca rămăşiţa unui fum.

Aceeaşi perfecţie o întîlnim în unele din idilele sale, care mai au meritul de a fi unice în literatura noastră prin aceeaşi graţie şi humor şăgalnic, ce poleieşte atît de frumos imaginaţia sa erotică.

Ca de pildă, în minunata *Culcate-s româniţe :*

Copilă, vina ta să fie
De te-o-ntîlni Polibus bunăoară :
Cum mîinele-ţi sînt prinse de ulcioară,
O să-ţi sărute zbenghiul din bărbie.

Scanned with OKEN Scanner

Sau în admirabilul dialog dintre Sfînta Vinere şi Cupido din *Jos la Tivoli :*

Măi băiete, iar te-am prins
Întinzînd curse la fete !
Ţi-ai spart amfora-ntr-adins !
Am să te tund de plete.

Însă el, prinzînd din fuga
Haina măsei de un fald,
Drăgălaş îi zice : „Sluga !
Tunde-mă, că tot mi-e cald".

Cînd pune accentul nu pe natură, ci pe stările sale sufleteşti — pe admiraţie sau pe dispreţ —, Duiliu Zamfirescu, de la pastel şi idilă, trece la cîntec :

Eşti naltă şi subţire ca un crin
Cu glasul mişcător ca un suspin,
Cu ochii de mireasă, visători,
Şi gura ca potirul unei flori ;

(Malvina)

Sau se înalţă la odă, ca în avîntul de admiraţie faţă de Partenon, din *Pe Acropole*

Tu, ca toate eşti pe lume din substanţă pieritoare
Dar în forma ta de astăzi pieritor nu e nimic ;
Tu eşti toată poezia omenirii gînditoare
Scrisă într-un bloc de albă marmură de Pentelic.

Şi cînd razele de lună limpezi curg pe a ta frunte
În imensa, infinita linişte de orient,
Din trecut şi pîn'la tine se întinde ca o punte,
Peste care tot trecutul se coboară în prezent.

Sau se coboară la satiră, rămînînd totuşi în avîntul larg al odei, ca în *Către Cleobul* :

Visuri, visuri, Cleobule ! Scvalida realitate
În deştăşurarea vremii a voit ca eu să vin
Într-un timp ca cel de astăzi, şi la Nord, într-o cetate
De pe Pontul Euxin...

Şi să cresc în capitala Izauriei antice
Unde-n loc de sanctuarul Artemizei Munihie
Să-mi aprindă admirarea de splendorile creştine
Sfinţii din Mitropolie !

În această admiraţie şi dispreţ, în care Duiliu Zamfirescu se arată de-un aristocratism păgîn oarecum mai mult dobîndit decît congenital, se simte totuşi adevărata poezie. Din cadrul elementelor descriptive ale trecutului faţă de prezent, se ţese în sufletul nostru o melancolie senină şi plină de graţie a gîndului care vede depărtarea dintre frumuseţea antică şi urîţenia prezentă. E slăvirea ce-o găsim în Eminescu, dar cu alt conţinut, cu alt accent, cu altă formă. Eminescu slăveşte trecutul pentru frumuseţea lui morală ; Duiliu Zamfirescu, pentru frumuseţea lui estetică ; Eminescu rămîne la poezia lui 1400 ; Duiliu Zamfirescu se ridică pînă la clasicitatea greacă ; Eminescu simte discordanţa dintre trecut şi prezent cu un patetism care merge pînă la nebunie ; Duiliu Zamfirescu o simte cu sufletul contemplativ şi olimpic, care vede în lume tablouri, iar nu prăbuşiri şi revolte ; Eminescu e un romantic cu accente de un realism zguduitor ; Duiliu Zamfirescu e un clasic cu avînturi de un romantism cumpănit, în care vedem mai înainte de toate superioritatea — cam încrezută — a omului sănătos. Dacă mai punem că Duiliu Zamfirescu, cu acest fond original, are în aceste bucăţi un accent muzical propriu şi o limbă sculpturală ce poate servi de model — nu se poate să nu regretăm că în această direcţiune a produs atît de puţin.

Dar de la impresionismul din pasteluri şi idile şi de la ideologia cultistă din odă şi satiră, Duiliu Zamfirescu a căutat să se ridice la o ideologie şi mai adîncă. În opera lui găsim cîteva poezii care, deşi au titlu de pasteluri (ca de ex. *August, Crinul*) sau de cîntece (*Palinodie*), sînt în realitate opere de natură mistico-filozofică. Astfel, privind cerul de august pe deasupra apelor mării, poetul exclamă :

O, lege, cît îmi pari de mare !
Ce farmec pui în toate cele !
De te-ai numi în timp, *uitare*,
Sau în distanţă, depărtare,
Tu schimbi pămînturile-n stele.
Care-i privirea omenească
Pătrunzătoare de mister,

Scanned with OKEN Scanner

Ce-ar îndrăzni să bănuiască
Că lumea noastră pămîntească
Trăieşte însăşi ea — în cer ?

Sau în *Palinodie* :

Atinge-ţi degetul de gură
Şi suflă-n vînt o sărutare.
Atîta e. Orice făptură,
O năzuinţă spre urmare.

Negreşit, fundamentul ideologic al lirismului lui Duiliu Zamfirescu este, ca şi al lui Coşbuc, fără vigoare şi departe de adîncimea bogată care face temeiul nezdruncinat al poeziei unui Grigore Alexandrescu sau Cerna, necum a unui Eminescu. Duiliu Zamfirescu, ca şi Coşbuc sînt mai mult scriitori şi poeţi, decît ideologi. Dar oricum ar fi, şi lăsînd la o parte atîtea bucăţi neînchegate şi rău înstrunate, care au turburat judecata contemporanilor în privinţa valorii sale poetice, Duiliu Zamfirescu, pe lîngă meritele lui epice de care nu ne ocupăm aci, ne-a îmbogăţit pentru *totdeauna* poezia noastră lirică cu cîteva capodopere, care în cultura românească vor rămîne un ideal de graţie idilică şi de seninătate olimpiană, de limbă aleasă şi solidă turnată într-o formă lapidară pe care n-o va veşteji vremea.

Scanned with OKEN Scanner

UN POET

(St. O. Iosif)

Soarta poeților — ca și a artiștilor — este în genere plină de cele mai mari amărăciuni, dar și de cele mai vii încîntări. E plină de amărăciuni pentru că, instrumente divine ale capodoperelor poeziei, ei nu seamănă nici între dînșii, nici cu ceilalți oameni. Și astfel viața lor e într-un continuu dezacord cu mediul social în care trăiesc. Antisociali și singurateci, fii mai mult ai naturii decît ai societății — fii ai cerului și soarelui de sus, și ai cerului și soarelui din adîncul sufletului lor —, ființe instinctive și intuitive, ei nu pricep mecanismul vieții, nu știu cum să i se adapteze, pentru că, chiar cînd îl pricep, ei îl disprețuiesc. Sufletul lor e o lume de contradicții. Ard de dorințe pămîntești, dar nu pot să se împace cu mijloacele prin care să și le mulțumească. Ar vrea avuții, dar nu și le pot procura și nu pot suferi pe cei ce trăiesc pentru ele. Ar vrea o viață tihnită și senină, închinată activității lor creatoare, dar iubesc frămîntarea și schimbarea. Suspină după înălțimile sociale, dar, în neputința de a le obține, le socotesc mult mai prejos decît domnia gîndirii și creațiunii.

Dar această soartă plină de amar este în același timp plină de fericiri și încîntări supraomenești, pe care noi, ceilalți, numai le bănuim, dar nu le putem avea niciodată.

Ce încîntare poate fi mai mare decît aceea, cînd ei văd încoltind în mintea lor ideea de aur, ideea care o simt înviind, crescînd, cucerind întreg sufletul lor, ideea care se traduce în armonii cerești și ia corp în cuvîntul nemaiauzit. E beția dumnezeiască a sufletului, în care intră simțimîntul vieții nemuritoare, este conștiința puterii

de a cuceri pentru vecie sufletele generaţiunilor şi întreaga omenire : este simţirea supraumană a vieţii după moarte.

Oamenii cei mai nefericiţi sînt în acelaşi timp — deşi nimeni n-o vede — cei mai fericiţi.

Şi de-aceea poeţii au, în genere, cît trăiesc, o viaţă modestă şi nemulţumită, o viaţă tristă şi frămîntată de veşnice nevoi. Şi de aceea, totuşi, nu e viaţă mai strălucită ca a lor.

Căci, prin capodoperele ce plăsmuiesc, ei unesc viaţa lor nu numai cu a înconjurimii supărătoare imediate, ci cu a tuturor oamenilor. Prin capodoperele lor ei trezesc pentru dînşii, în conştiinţa tuturor, cele mai înalte simţiminte : iubirea, admiraţia, evlavia. Prin capodoperele lor, ei cuceresc spaţiul şi timpul, omenirea de azi şi cea de mîine, generaţiunile nesfîrşite din sînul viitorului. Aceasta e viaţa lor adevărată ; această viaţă o simt ei într-înşii cînd creează şi cîntă, iar această viaţă e strălucită şi fără de sfîrşit — chiar dacă ea, cum se întîmplă, nu începe pentru dînşii decît după ce vestmîntul lumesc al fiinţei lor intră în pămînt.

Şi aşa se face că faţă de poeţii adevăraţi viitorimea începe să simtă după moartea lor o milă şi o recunoştinţă fără margini ; milă pentru fiinţa lor pămîntească ce s-a irosit, recunoştinţă, pentru bogăţia de simţiri frumoase ce-au lăsat după dînşii. Simţim mai cu seamă milă, pentru că adeseori mintea se înspăimîntă văzînd nepotrivirea dintre modestia vieţii lor şi dintre comoara de frumuseţi a sufletului lor ; simţim mai cu seamă recunoştinţă, pentru că ori de cîte ori recitim operele lor, vedem cum inima noastră se simte întărită, îmbogăţită, şi înălţată în fiinţa ei.

Iată simţămîntul din care a pornit mişcarea de a perpetua în mijlocul nostru, în marmoră sau în bronz, chipul marilor noştri poeţi şi gînditori, şi iată de ce persoana care a avut acest frumos simţămînt merită toată lauda şi trebuie ajutată cu tot devotamentul în această patriotică întreprindere.

Şi fiindcă această mişcare începe pentru ridicarea unui monument lui St. O. Iosif — poetul care a făcut să vibreze în cele patru părţi ale românimii marşul *La arme*, şi astfel ne-a însufleţit în lupta pentru întregirea neamului —, daţi-mi voie să reamintesc fizionomia, mai cu seamă cea sufletească, a acestui poet.

Născut în 1878, în Ardeal, el îşi face studiile secundare în Bucureşti, la „Matei Basarab", îşi trece bacalaureatul cu o admirabilă compoziţiune, călătoreşte cu ajutorul unor prieteni în străinătate cîtva timp şi, întors în ţară, ocupă modestul loc de custode la

„Fundațiunea Universitară Carol I". După o căsătorie din dragoste, care totuși îi zdruncină sufletul pînă în adîncuri, e doborît de o boală ascunsă și moare aproape pe neașteptate în 1913, tocmai cînd suflarea românească intona cîntecul lui de vitejie, în ajunul campaniei din Bulgaria. Nici nu ieșise din liceu, și Vlăhuță are ocazia să-i releve talentul. Colaborează la diferite reviste, este unul din stîlpii *Sămănătorului*, și în tot acest timp scrie poezii lirice originale și face multe traduceri minunate. La 1902, prietenii — căci el nu se prea îngrijea de aceasta — îi editează *Patriarhalele* și un volum de traduceri, două cărți cari rămîn multă vreme nevîndute.[a] Apoi, în colaborare cu D. Anghel, publică vreo cîteva opere mai întinse și în alt gen decît acela în care devenise maestru: *Legenda funigeilor*, *Cometa*, care s-a și jucat pe scena acestui teatru, *Caleidoscopul lui A. Mirea*, dar cele mai prețioase producții tot cele lirice rămîn.

Ce admirabil prin discreția și grația sentimentului, prin seninătatea clasică și simțul artistic, nu-și cîntă el dorința-i delicată și melancolică de poet:

El n-ar dori să-l recunoască
Pe lume nimeni niciodată,
Să poarte pururea o mască
Pe fața lui de chin brăzdată.

Să treacă nebăgat în seamă
Ca și o umbră prin mulțime,
Ca nici să știe cum îl cheamă
Pe tristul făurar de rime.

Doar seara cînd, trudit de cale,
Se-ntoarce-n casa lui sihastră
S-audă cîntecele sale
Cîntate de la vreo fereastră.

S-asculte dus și nici să-i vină
În minte cînturile acele,
Să-i par-o inimă străină
Că sufere și plînge-n ele.

---

[a] Au fost editate și îngrijite la librăria H. Steinberg de scriitorul acestor rînduri.

Iată, de pildă, cum ne înfăţişează, viaţa bunichii, într-un amurg de zi şi într-un amurg de viaţă — din mişcările fusului cu care toarce :

E linişte-n chilia bătrînii şi-nserează...
Sub vatră hîrîieşte un greier nestatornic ;
Îşi leagănă-n perete tic-tacul vechiul ornic,
Se-ntunecă chilia şi iar se luminează
Şi-aleargă fusul spornic.

Tropită de veghere, bunica toarce, toarce,
Cu minţile aiurea cătînd la foc pierdută ;
Şi, ca purtat în umbră de o mînă nevăzută,
Tot fuge-n cercuri fusul şi tot mai iute stoarce
Din caier lîna mută.

Mîhnită stă preasfînta sub candela de pază ;
Se iroseşte-n aer cucernic busuiocul,
Pe vatră luptă-n umbră mocnit şi vînăt focul,
Înstrăinatul greier sub vatră aiurează.
Schimbînd într-una locul.

Şi ca-ntr-o vrajă fusul se-nvîrte şi suspină...
Amurgu-ncet îşi cerne cenuşa obosită...
Bunica-ngîndurată zăreşte ca prin sită
Trecînd pe dinainte-i o viaţă în ruină.
Şi-o lume părăsită.

Iată acum tabloul unui seceriş românesc în potopul arşiţei de vară, tablou de viaţă plină şi sănătoasă :

Cîmpiile ţin astăzi sărbătoare !
Prin holde coapte, fetele grăbite
Înoată pîn' la brîu împodobite
Cu roşu mac şi vinete cicoare.

Huieşte secera fulgerătoare...
Bat mii de raze-n feţe dogorite.
Uşor se-nclină spicele aurite.
Cad snopii-n şir... Cîntaţi secerătoare !

Se clatină, lung ţipă sub povară
Căruţele pe drumul alb de sară,
Pocnind din bice hăulesc flăcăii.

Scanned with OKEN Scanner

Apusul joacă într-un potop de pară :
Se duce craiul zilelor de vară,
Spre alte lumi, departe-n fundul văii.

Iată acum farmecul falnic al singurătăţii mîndre a munţilor în capodopera sa *Doina :*

Se tînguiesc
Tălăngi pe căi,
Şi neguri cresc
Din negre văi
Plutind pe munţi...

La Făgădău
La Vadul-Rău
Sus la răscruci,
Vin trei haiduci
Pe cai mărunţi...

Grăiesc încet...
Un scurt popas —
Şi spre brădet
Pornesc la pas
Cei trei călări...

Sus, peste plai
Tăcutul crai
Al nopţii reci,
Umbrind poteci,
Se-nalţă-n zări...

Şi neguri cresc,
S-anină-n crăngi ;
Se tînguiesc
Şi plîng tălăngi
Pe căi pustii...

Se duc uitaţi
Cei trei fîrtaţi,
Săltînd în şa,
Plutind aşa,
Ca trei stafii...

Scanned with OKEN Scanner

Dar cînd ajung
La cotituri,
Un chiot lung
Din mii de guri
Dărîmă stînci...

Haiducii mei
Doinesc toţi trei ;
Şi clocotesc,
Şi hohotesc
Păduri adînci...

Poeme mici, dar întregi. Crîmpeie de natură, dar lumea întreagă. Priviri simple, dar nemărginite în adîncul firii şi al sufletului. Tablouri desăvîrşite şi pline de viaţă ce ţin mintea în loc, o încîntă cu căldura adevărului şi o transportă dincolo de lumea realităţilor dureroase.

Această încîntare ne umple sufletul de admiraţie pentru cîntăreţul modest şi ne face să simţim în adîncuri datoria ca, turnîndu-i chipul în bronz, să-i facem nemurirea pipăită.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CARAGIALE

Nu e nici jumătate de an de cînd, în coloanele acestei reviste şi cu ocazia unui prematur jubileu, încercasem să preamărim arta literară neîntrecută a acestui cel mai mare plăsmuitor de oameni al nostru. Şi iată că, după acest scurt timp, cu inima strînsă de durere şi cu conştiinţa unei nesfîrşite pierderi, neîndurata ursită omenească ne sileşte să vorbim de moartea lui atît de neaşteptată. Caragiale, născut la 1853, nu împlinise decît 59 de ani. Dar parcă aceeaşi soartă care suie şi scoboară, care înfloreşte omenirea şi-o vesteşte, ca şi ierburile cîmpurilor, a avut grija ca înainte de a-l răpi aşa de timpuriu din viaţa neamului nostru (unde ca om ar fi putut merita toate măririle, dar unde n-a putut avea nici pe cele mai legitime) să-i dea, printr-o greşeală divină a admiratorilor săi, mîngîierea ultimă a unei glorificări curate, pornite din inimile româneşti de pretutindeni.

Caragiale, orice-ar zice unii, este cea mai durabilă şi cea mai bogată personalitate din cîte a produs neamul nostru pînă astăzi. De pe urma atîtor oameni mari politici sau chiar de ştiinţă, oricît de mari ar fi ei, nu rămîne decît amintirea unui nume sau a unor legi şi instituţiuni, pe care timpul le banalizează, le transformă, le pulverizează şi le înghite. Războaie cuceritoare, întemeieri de state, legi de cîrmuire, instituţii ce asigură mersul vieţii sociale, noiane de opere de ştiinţă şi erudiţie, chiar neamuri întregi, cu limba, cu obiceiurile, cu religia, cu toată înfăţişarea lor exterioară, întrupată în veşminte, palate, arcuri de triumf pot *pieri* din mintea omenirii dacă n-au servit să întrupeze *frumuseţea* atotbiruitoare. Ceea ce trăieşte mai mult decît neamurile şi decît tot ce sufletul lor a putut

zidi în lume este numai anta, este numai *forma unică,* cristalizarea eternă armonică şi veşnic vibrantă a unui *fond* omenesc. Lumea ce-a trecut, oricît de strălucitoare, oricît de măreaţă, oricît de bogată în evenimente ar fi fost, dispare, şi de-abia dacă lasă în urmă nişte searbede rămăşiţe, care numai o amintesc, dar care *nu o reconstituiesc niciodată şi nicăieri în adevărul ei concret.* Singurele lucruri care fiind născute în trecut dăinuiesc şi în prezent cu toată puterea vieţii lor concrete sînt *operele de artă,* aceste păstrătoare eterne ale esenţei sufletului omenesc, veşnic schimbător şi totuşi veşnic acelaşi.

De aceea şi adevăratele opere de artă sînt aşa de rare, de aceea sînt aşa de preţuite, de aceea sînt aşa de admirate ; în ele găsim direct, cristalizat în forme nemuritoare, însuşi sufletul artistului, ca şi cînd l-am înţelege şi l-am pipăi *astăzi,* cum îl înţelegeau şi-l pipăiau contemporanii de acum mii de ani, şi-l găsim în adîncimea lui limpede, identic cu sufletele noastre de astăzi în ceea ce au mai adînc şi mai limpede.

De aceea şi admiraţiunea noastră se ridică astăzi, cu prilejul morţii lui Caragiale, fără rezerve către marea lui figură, pentru că el mai mult decît oricare poet al nostru [1] a găsit atîtea formule eterne ale eternului din sufletele noastre.

Arta dramatică şi nuvelistică a lui Caragiale *poate servi de model pentru toate timpurile ;* şi cine-şi dă seama de bogăţia de forme, cele mai multe din ele desăvîrşite, ale povestirilor sale, precum şi de adîncimea concisă şi incisivă a unora din ele (de exemplu *Făclia de Paşti),* nu poate şovăi un moment să vadă într-însul pe *unul dintre cei mai mari artişti literari ai tuturor vremilor,* şi desigur cel mai mare artist literar al literaturii contemporane, care, vai ! îşi vede idealul în naraţiunea *dezlînată* a lui Anatole France sau în cea alambicată şi irizată de decompoziţie linguistică a unui D'Anunzio.

Creaţiunile lui Caragiale sînt multe şi toate au o viaţă care le face să trăiască chiar pentru cei ce nu cunosc cîtuşi de puţin mediul nostru social. Dar, în afară de aceasta, personagiile lui, oricît de locale ar părea profanilor, au întotdeauna trăsătura eternă a sufletului omenesc. Pe lîngă el, din acest punct de vedere faimosul Labiche nu e decît o *nălucă literară,* iar dacă ne gîndim la minunata sa seninătate (căci biciuirea şi sarcasmul de care vorbesc unii şi alţii nu sînt decît elemente subordonate seninătăţii lui reale), nu ştiu dacă nu trebuie să vedem într-însul sinteza originală în care

amărăciunea unui Molière este temperată cu seninătatea pastorală și divină a unui Shakespeare.

Sînt anume stări sufletești care n-au fost întrupate cu mai multă adîncime, cu mai mult echilibru sufletesc, cu mai multă conștiință a indistructibilității formei de exprimare, de nici un alt poet al omenirii: frica (Leiba Zibal), încrederea oarbă, fie absolut senină (Trahanache), fie naiv-bănuitoare (Titircă Inimă-rea), superioritatea omului sec și lipsit de voință (Conul Leonida), ambiția politică (Cataveneu), cinstea vițioasă (Cetățeanul turmentat), mustrarea de conștiință (Dragomir), nevinovăția vinovată (Ion) și atîtea altele care se desenează limpede în mintea oricui și-a dat cît de cît osteneală să studieze pe Caragiale în comparație cu alte creațiuni, sau așa-zise creațiuni, ale literaturilor streine.

Numele lui Caragiale va trebui dar să intre în literatura universală — și va intra, cu voia sau fără voia unora sau altora care cred că mărimea unui om stă sau în polibiblie sau în poligrafie indigestă, informă și ocazională. Caragiale este numele cel mai trainic al românismului, iar opera lui românească face parte pentru totdeauna din patrimoniul umanității.

Plîngîndu-i moartea prematură și mintea lui universal-rodnică, stinsă înainte de a fi dat tot ceea ce putea să dea —, ne facem o pioasă datorie ca să ne stăpînim un moment lacrămile, să prefacem simțămîntul de admirație în *judecată critică*, și, protestînd în contra ignoranților, să-i dăm, cu infinită recunoștință, locul pe care-l merită cu prisos în panteonul luminos al artei umane.

(Țară nouă)

OPERA LUI CARAGIALE

Caragiale plăteşte tributul morţii, relativ tînăr. Şi pierderea lui e cu atît mai dureroasă pentru literatura noastră, cu cît vîna lui creatoare era încă în vigoare. Nu trecuse nici doi ani de la publicarea *Schiţelor nouă,* în care creaţiunea lui literară se înfăţişa cu noi şi interesante caracteristice, şi deci era de aşteptat ca nota popular mistică şi simbolică ce strălucea în umbră din aceste admirabile povestiri să dobîndească în alte producţiuni ulterioare o amploare, o adîncime şi o semnificaţie şi mai puternice şi mai cuceritoare.

Caragiale a fost cel mai puternic ferment literar şi cultural din ultimii treizeci de ani, atît prin verva lui scînteietoare, adîncă, bogată, nesecată, cu care împrospăta gîndirea şi simţirea tuturor celor ce-l apropiau, cît şi prin sorisul său, sinteză măiastră şi rîzătoare de incisivă gîndire şi de artă perfectă, cu care silea sufletele tuturor să se ridice cu uşurinţă şi seninătate deasupra propriilor lor scăderi.

Nici un scriitor român n-a atins desăvîrşirea în mai multe direcţiuni ca dînsul. El a scris în toate genurile poetice-obiective cu aceeaşi îndemînare supremă, şi nici lirismul, de care temperamentul său era mai strein, şi care mai totdeauna, dintr-o înaltă conştiinţă artistică, şi-a păstrat anonimatul, n-a rămas lipsit de florile talentului său. Un exemplu este anacreontica *Oda copilului* [1], publicată sub numele de *Oblivius,* în *Convorbiri critice.* Dar pe lîngă marele poet al comediei şi al dramei, al nuvelei, al schiţei şi al povestirii, al satirei în proză şi al fabulei în versuri, Caragiale a mai fost marele prozator al gîndirii estetico-filozofice şi marele retor-ziarist şi orator al politicii conservatoare şi democrate [2].

În comedie și în dramă ne-a dat opere de valoare universală. Nicăieri *ambiția politică* deșartă, fie activă ca forță de parvenire, fie pasivă, ca dîrză apărare a unei reputații, n-au fost mai admirabil pedepsite prin rîsul și totuși indulgența sa, ca în Cațavencu și în coana Zoițica, din comedia O *scrisoare pierdută.*

Și mai rare sînt operele dramatice în care toate personagiile, chiar cele mai neînsemnate să fie mai incisiv și mai adînc caracterizate, și să cuprindă în același timp o mai bogată viață latentă. Din acest punct de vedere putem zice că opera dramatică a lui Caragiale a putut fi gustată de mai multe și felurite temperamente, dar, cu toată mulțimea studiilor asupra ei, ea a rămas totuși o mină de aur ce de-abia de aci înainte așteaptă să fie exploatată.

În nuvelistică, schiță și povestire, Caragiale, prin adîncimea conținutului unora, dar mai cu seamă prin perfecția artei narative și a adecvării stilului la fond, ne-a lăsat adevărate modele. Nicăieri frica cu multiplele ei elemente fiziologice și sufletești n-a fost mai puternic analizată ca în Leiba Zibal din *Făclia de Paști,* unde genialitatea pătrunderii se vede tocmai în transformarea, prin nebunie, a fricii celei mai groaznice, într-un curaj cumpănit și chibzuit — și rare sînt operele în care fiorul mistic al împreunării realității nude cu suprafireasca tăinicie, ce veșnic ne înconjoară, să fie redat cu mai mult haz sănătos și în același timp cu mai multă poezie, ca în *La hanul lui Mînjoală,* sau chiar în *Calul dracului.* În ce privește arta narativă, compare-se între ele schițele *Telegrame, C.F.R., Five o'clock, Proces-verbal,* cu *Ion,* sau *Bùbico,* și se va vedea ce varietate în mijloacele de expunere, ce sobrietate clasică, ce admirabilă potrivire între fond și formă se găsesc în aceste schițe *adevărate tipuri literare* pentru povestitorii viitorimii.

Dar Caragiale este și un mare satiric și fabulist. *Boul și vițelul, Talmud, Bietul Ion* sînt adevărate giuvaeruri ale fabulei românești literare, iar schițele sale satirice ca *Ion, Partea poetului, Țal, Temă și variațiuni, A zecea muză, Norocul culegătorului, Domnul Goe,* dar mai cu seamă *Marius Chicoș Rostoganu* relevă o așa de adîncă pătrundere a lucrurilor și o atît de caracteristică ridiculizare a unor anume apucături, fapte și instituții, că, deși scrise în proză și deși nu destul de individualizate, se ridică aproape pînă la poezie.

Dar cu toată nesecata lui originalitate plastică, ce altuia i-ar fi putut jigni scrierea în proză, Caragiale a putut fi totuși și un mare prozator. În schițele și opusculele sale de critică socială, ca de pildă *1907* sau de critică și filozofie literară ca *Amatorul și artistul* și mai cu seamă ca scrierea *Cîteva păreri,* în care caută să fixeze esența

Scanned with OKEN Scanner

talentului artistic (fără să mai vorbim de *În Nirvana* şi *Două note*, în care strălucirea şi vigoarea formei nu poate acoperi totuşi prefacerea amărăciunii critice în răutate necăjită), el mînuieşte ideea, o înfăţişează, o despică, o luminează şi o statorniceşte pentru totdeauna, cu o preciziune de contur de bronz şi cu o limpezime nealterată de cristal.

Tot atît de artist şi de pătrunzător s-a arătat Caragiale, în producţiunile sale retorice, fie ca ziarist, fie ca publicist sau orator. Dar, deşi nu putem zice că aceste producţiuni întrec pe celelalte, totuşi ele sînt preţioase, ca unele ce au ieşit dintr-o pană totdeauna conştientă de misiunea şi demnitatea ei artistică, şi merită să fie scoase la lumină din întunericul anonimatului în care în mare parte sînt învăluite. În ele găsim aceeaşi sforţare triumfătoare de a prinde şi a ţintui ideea în inima ei, aceeaşi dragoste păgînă de artă, aceeaşi incisivitate ironică ori surîzătoare, aceeaşi limpezime în atitudinea de judecare a lucrurilor.

Izbutind în atît de deosebite genuri, Caragiale a trebuit să fie un mare maestru al limbii româneşti. Şi în adevăr, la nici un scriitor de al nostru nu găsim o mai mare şi mai veridică varietate de specimene caracteristice de limbă, de la stilul cel mai de jos (fără totuşi să fie vreodată trivial) pînă la stilul cel mai plin de avînt şi de căldură.

De pe urma lui rămîne o mare operă de creator şi de artist, care va birui timpurile şi va interesa generaţiile viitoare, ca orice lucru mare, adevărat şi frumos. Iar pentru scriitori, rămîne un veşnic model prin adevărul ce-a pus în arta lui şi prin conştiinţa şi respectul desăvîrşit cu care şi-a cultivat-o.

Scanned with OKEN Scanner

„PATIMA ROȘIE"

Comedie tragică de Mihail Sorbul

(Prefață la prima ediție)

Patima roșie înseamnă (împreună cu *Letopiseți, Săracul Popa, Praznicul calicilor* ale aceluiași poet) o nouă epocă în literatura noastră dramatică.

În această operă găsim într-adevăr toate semnele marii arte, pe care, în teatrul nostru, mai numai în comediile lui Caragiale le mai găsim.

Mai întîi, o fulgerătoare *acțiune dramatică*, simplă, minunat înnodată, măiestrit gradată, care, plecînd de la incidente în aparență fără nici o importanță, se încordează din ce în ce mai mult pînă ce ajunge la un zguduitor — cu atît mai emoționant, cu cît e mai firesc — deznodămînt tragic.

În al doilea rînd, personagiile care împletesc acțiunea sînt niște adevărate caractere, cu o individualitate puternică și de-o adîncime unică în poezia noastră dramatică. Ele nu numai *trăiesc*, avînd o viață sufletească reală, intensă și plină de nuanțe, dar din pricina profunzimii cu care sînt concepute ele trăiesc *estetic* și sînt în mod firesc tipuri *rezumative* și *simbolice* ale umanității. Tofana, personagiul principal, este încarnarea voinței omenești, care — absolut conștient de menirea ei, și, urmărindu-și scopurile cu o siguranță, o încredere, o îndrăzneală în care sinceritatea, devenind cinism, nu încetează totuși de a fi eroică și mare — ajunge la prăbușire și la propria-i nimicire tocmai din pricină că această voință, în esența ei, nu poate fi sclava gîndului luminat, ce pare că o stăpînește, ci a puterii tainice, oarbe și neînfrînte a pasiunii — „patima roșie". Bună și rea în același timp, sinceră și vicleană, rezervată și nerușinată

nată, stăpînă pe sine, calculată, calmă şi totuşi un uragan de patimă ce se descarcă nimicind totul, Tofana este *o anume* fiinţă, pe care parcă am văzut-o, am simţit-o, am preţuit-o în viaţă, un anume *caracter*, dar în acelaşi timp este *tipul* care pe de o parte *rezumă* o infinită serie de oameni cu aceeaşi fire, iar pe de alta *simbolizează* însăşi voinţa omenească printr-o latură a manifestărilor ei esenţiale — *voinţa umană bîntuită de fatalitate*.

În faţa marii şi reprezentativei voinţe a Tofanei, se ridică voinţele tot atît de omeneşti, tot atît de reale, tot atît de reprezentative, dar întunecate în esenţa lor, micşorate în puterea lor, deformate în manifestările lor, fie prin influenţa altor voinţe, fie prin ceilalţi factori ai sufletului : mintea şi simţirea.

Este mai întîi Sbilţ, voinţa dezordonată, măcinată, viţiată printr-o prea mare dezvoltare a inteligenţei speculative, un fel de Casandră conştientă, parvenită şi perversă, a ştiinţei moderne. Este Rudy, prada femeilor, voinţa slabă, îngenuncheată de un fel de sensibilitate pasivă, voinţa cu aripile tăiate, care-şi caută sprijin în altul, dar totuşi o voinţă căreia i-a rămas o tărie : aceea de a-şi alege sprijinul. Este Castriş, voinţa echilibrată, sănătoasă, dar sugestionată şi fixată în anume direcţiune de caracterul fascinant, prin tăria lui ireductibilă, al Tofanei. Este, în fine, Crina, bună şi încrezătoare, dar ferm cuminte — tipul mediocrităţii sociale şi sociabile.

Cinci personagii numai, dar toate semnificative, toate adevărate şi profunde, şi nici una inutilă. Ele se completează admirabil una pe alta, întocmai ca rotiţele dintr-un ceasornic, de unde urmează minunata unitate artistică a întregului, perfecţiunea operei.

În al treilea rînd, materialul de stări sufleteşti din care întreaga dramă e ţesută străluceşte prin noutatea şi adîncimea lui. Deşi din punctul de vedere al formei *Patima roşie* nu ar putea fi comparată cu *O scrisoare pierdută* sau cu *Năpasta* — şi nici măcar cu operele lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu sau Brătescu-Voineşti —, totuşi dacă prin stil nu înţelegem *numai* limba ci şi imaginile, accentele, şi mai cu seamă ideile care fac cît mai vizibil sufletul personagiilor, atunci putem zice — fără teamă de contrazicere — că rar sînt operele care, din acest punct de vedere, s-ar putea compara cu *Patima roşie*. Rolul lui Sbilţ, pe care, fără nici o şovăire, îl putem califica de shakespearean — rol analog cu acela al lui Zelig Şor din *Manasse*, dar fiindu-i superior, prin profunzime şi originalitate —, este o indiscutabilă dovadă.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel *Patima roşie* ni se prezintă cu marea însuşire de a uni perfecţiunea tehnică a unui Bernstein cu profunzimea mistică a unui Ibsen şi cu puterea de caracterizare a unui Caragiale. Dacă mai adaog că această operă dramatică se prezintă cu originala însuşire de a *contopi comicul cu tragicul* într-o impresie limpede şi caracteristică de *umor* „sui generis", am spus tot ceea ce mă îndreptăţeşte să cred că această *comedie tragică*, cum prea bine i-a zis poetul, poate fi prenumărată printre cele mai însemnate lucrări ale inspiraţiunii dramatice moderne.

1 martie 1916

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CLASICISMUL POEZIEI ROMÂNE

Trăsătura caracteristică a literaturii române este de a fi prin excelenţă *poetică* şi *clasică.*

Poetică şi clasică, pentru că ea nu este însemnată printr-o *ideologie nouă,* cum se silesc a fi literaturile occidentale, care confundă poezia cu ideologismul, nici printr-o strălucire de stil, care este apanagiul cu deosebire al literaturii franceze. Ea este, mai înainte de toate, *plastică,* adică ea subordonează ideologic şi calităţile propriu-zis literare, ce totuşi nu-i lipsesc, unor construcţiuni naturale, unor fiinţe organice, care deşi nu au amplitudinea şi adîncimea marilor capodopere au totdeauna o viaţă simplă şi adevărată cu care caută să învingă timpul. Nu sînt combinaţiuni ale inteligenţei, ci adevărate creaţiuni.

Aceste particularităţi se dovedesc prin mai multe fapte.

Întîiul fapt e că în literatura noastră se găsesc puţine genii, dar multe capodopere. Aceasta însemnează că genialitatea creatoare nu se concentrează în cîţiva indivizi, ci este difuză în sînul neamului, formînd, ca să zic aşa, o trăsătură a spiritului său. Astfel poporul român, înainte de a ajunge la cultură, a produs cîteva opere poetice poporane, care ţin fruntea poeziei de acest fel. Ceva mai mult. Trecute prin geniul estetic al lui Alecsandri, ele s-au ridicat la rangul de capodopere ale literaturii universale. Astfel este *Miorița,* care întrupează ideea panteistică a seninătăţii în faţa morţii, în care viaţa în mijlocul naturii este viaţă, fie că trăieşti, fie că te pierzi în sînul ei. Este *Mînăstirea Argeşului,* care întrupează sacrificiul celor mai înalte sentimente — iubirea de soţie şi copil — pentru

idealul artistic. Este *Constantin Brîncoveanu*, care ne sensibilizează sacrificiul vieţii pentru credinţă. Este *Mihu Copilul*, bărbăţia senină ; *Toma Alimoş*, prieteşugul şi inima deschisă, înşelate ; *Şoimul şi floarea fragului*, discreţia refuzului etc.

Toate aceste balade lirice şi epice, cu toate elementele lor romantice şi realiste, sînt clasice, în sensul că se disting prin echilibrul compoziţiunii, prin sobrietatea stilului, prin caracteristica personagiilor şi situaţiilor, prin motivarea evenimentelor, aşa că pot servi de *model*, în toată puterea expresiunii. Acest lucru se poate vedea uşor, comparîndu-le cu operele de aceeaşi inspiraţiune ale altor popoare.

Al doilea fapt e că, pînă în timpul din urmă, dezvoltarea literaturii noastre nu s-a resimţit de lupta dintre romantism şi clasicism, dintre naturalism şi romantism, dintre simbolism şi celelalte şcoale literare. Printr-o intuiţiune ce merită să fie relevată, poeţii români au putut fi, în acelaşi timp, clasici şi romantici, realişti şi simbolişti, naturalişti şi clasici. Ei, în mod instinctiv, şi-au dat seama că *arta este una*, şi au împrumutat materialul ori unde l-au găsit, dîndu-i întruparea cea mai potrivită. Cu alte cuvinte, poezia română s-a ridicat din capul locului la adevăratul clasicism, care nu vrea să ştie de şcoale şi de curente, ci vrea, mai înainte de toate, să realizeze frumuseţea. Astfel, Costache Negruzzi se inspiră din romantici şi scrie una din cele mai frumoase nuvele de inspiraţie clasică : *Alexandru Lăpuşneanu ;* Grigore Alexandrescu imită pe Boileau, pe La Fontaine şi Florian, pe Lamartine, dar operele lui nu pot intra deplin nici în formula clasicismului, nici în a romantismului. *Anul 1840* este o odă ce se ridică prin puternicia sentimentului altruist deasupra operelor de acest fel. Nu cunosc în literatura poetică o odă în care dorinţa pentru fericirea omenirii să fie mai puternică şi mai sinceră. Şi nu cunosc iarăşi o odă inspirată din romantici care să fie lipsită de retorismul acestora şi care să fie atît de nuanţată în desfăşurarea sentimentului. Dar, în acelaşi timp, Gr. Alexandrescu scrie capodoperele satirice *Cometa* şi *Răspunsul Cometei*, în care clasicismul se uneşte într-o singură impresie, prin humorul său superior, cu romantismul lui Victor Hugo şi cu spiritul lui Boileau ; precum şi mai însemnate fabule în care savoarea lor politică nu întunecă cîtuşi de puţin clasicismul concepţiunii şi firescul formei. Este incontestabil că *Toporul şi pădurea* (superioară fabulei *La forêt et le bûcheron* de La Fontaine), *Cîinele şi căţelul* şi mai cu seamă *Boul şi viţelul* sînt capodopere ale genului : sînt fabule încărcate,

pe lîngă sensul lor general omenesc, cu un sens politic, care îşi are şi el generalitatea lui. Astfel *Toporul şi pădurea* este însufleţită de ideea că relele nu ne vin din afară, ci de la unul de ai noştri. În *Cîinele şi căţelul* se pune în relief ideea că vrem egalitatea, dar numai cu cei mari. Iar *Boul şi viţelul* cuprinde magistrala icoană a parvenitului prost şi îngîmfat.

Cu tot romantismul searbăd ce se vede în cele mai multe poezii ale lui V. Alecsandri, admirabilul colector al baladelor menţionate mai sus, acest poet în *Pastelurile* sale este cu adevărat clasic. De altminteri acest gen, care la noi începe cam pe la 1800 cu unele descrieri din *Ţiganiada* şi se continuă cu partea centrală din *Sburătorul* lui Heliade, este atît de afecţionat în poezia română, că mai nu e poet care să nu se fi exercitat într-însul. Modelele numeroase de pasteluri ce ne dau Alecsandri şi Coşbuc, fără să mai vorbim de Eminescu şi de alţi poeţi mai noi (Cerna, Iosif cu minunata lui *Doină*, D. Anghel) ne fac să credem că acest fel de poezie este foarte aproape de inima românească şi mai că ne vine să spunem, ca şi latinul în privinţa satirei, că e un gen „al nostru". Să rezervăm totuşi această mîndrie pentru *Amintirile lui Creangă*, un fel de autobiografie în care, însă, toate personagiile, toate elementele de cadru şi toate situaţiile şi faptele, deşi par copiate după natură, sînt în realitate produsul celei mai pure creaţiuni poetice. *Amintirile* lui Creangă reprezintă un gen istoric ridicat la rangul de *poezie*, precum fabulele lui La Fontaine reprezintă *poezia*, la care e ridicată *fabula prozaică*. În aceste „amintiri" se oglindeşte copilăria văzută *ca o altă lume*, ca o lume fermecată şi în toată puritatea şi psihologia ei. Bucuriile şi necazurile ei, pînă în cele mai mici amănunte semnificative, sînt redate cu o naivitate hazlie, care ne încălzeşte sufletul. Nu e copilăria lui Ion a lui Nică al Petrei din Humuleştii Neamţului ; nu e copilul de ţăran care umblă cu picioarele goale, se scaldă în „ştioalna" rîului şi şade cu pîntecele goale la soare, iar după ce i se ia hainele umblă gol prin sat ferindu-se de cîinii vecinilor ; nu e Ion care toarce ca o fată mare, care-şi necăjeşte mama, iubind-o cu toate astea din răsputeri, care cîntă în strană şi de care fetele îşi bat joc zicîndu-i „tunsul, felegunsul" ; ci este oricare copil din lume — eu, d-ta, dumnealui — cînd am fost copii ori în ce împrejurări de viaţă am fi trăit, în palat sau în bordei. Aceasta a făcut ca, traduse — deşi sînt intraductibile —, să aibă un succes deosebit într-o ţară aşa de aristocrată cum e Anglia. Creangă e un clasic al amintirilor poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea fapt e că literatura cultă română se poate lăuda că a venit la lumină în acelaşi fel ca cea helenă. Ea a început cu poezia epică, a continuat cu cea lirică şi a ajuns la poezia dramatică. Helenii încep literatura lor cu *Iliada* lui Homer, cea mai frumoasă epopee. Românii o încep cu *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu, cea mai frumoasă epopee comică prin inspiraţia ei clasică, mai cu seamă în ce priveşte fondul, şi cu tot primitivismul limbii în care e scrisă.

Al patrulea fapt, care caracterizează clasicismul poeziei româneşti, e că el se prezintă cu o amplitudine completă, cuprinzînd toate virtualităţile sufletului omenesc, care nu poate fi decît sau optimist sau pesimist sau olimpian. Capodoperele lui Eminescu sînt pesimiste în cea mai mare parte ; ale lui Alecsandri şi, mai cu seamă, ale lui Cerna sînt optimiste ; iar ale lui Gr. Alexandrescu şi Coşbuc, senine. Această amplitudine se regăseşte şi la fiecare poet în parte.

Gloria poeziei române o face în secolul XIX capodoperele lui Caragiale şi Eminescu.

Deşi socotit ca romantic şi deşi, după pesimismul său, poate fi considerat ca realist, Eminescu e totuşi un clasic prin seninătatea sa. Dînd forma cea mai adîncă a pesimismului în *Scrisoarea I*, el este olimpian în poema sa *Luceafărul*, care, avînd aceeaşi temă cu sublima poemă *Moise* a lui Vigny, îi este superioară totuşi prin frumuseţea amănuntelor, seninătatea concepţiei şi armonia ce întîlnim în avîntul ei sufletesc, în muzicalitatea şi compoziţia ei. Arătînd neputinţa omului de geniu de a se potrivi cu condiţiile obişnuite ale vieţii şi necesitatea ca el să rămînă veşnic „senin şi rece“ în faţa bucuriilor meschine ale lumii, Hyperion al lui Eminescu nu cere ca Moise al lui Vigny moartea, ci viaţa nemuritoare în seninul cerurilor. Şi pe cînd poezia sublimă a lui Vigny te întristează, ca orice producţie mai mult sau mai puţin departe de drumul sănătos al vieţii, poema lui Eminescu îţi înalţă şi îţi farmecă sufletul prin seninătatea ei clasică.

În *Scrisoarea I* Eminescu îşi relevă genialitatea creatoare clasică, împreunînd ideea repulsivă a piericiunii vieţii cu imaginea fermecătoare a lunii care luminînd pămîntul cuprinde în sînul ei, ca şi moartea, toate vieţile oamenilor, toate vietăţile din lume. Negrăita frumuseţe a imaginilor pe care le împrumută de la natură — frumuseţea absolut intraductibilă, din pricina mulţimii nuanţelor şi rezonanţelor în pătura mistică a sufletului — iau cu desăvîrşire asprimea ideii generatoare a poemei. Este un procedeu de echilibru, pe care numai adevăratul clasicism îl are.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nicăieri acest clasicism al poeziei române nu-l întîlnim mai viguros şi caracteristic, decît în poezia dramatică a lui Caragiale.

Tratat de critici de ocazie ca fiind un scriitor vulgar şi fără concepţie, tratat de alţi critici superficiali ca scriitor de moravuri trecătoare, al cărui scris ar fi avut să treacă o dată cu moravurile ce descrie, azi Caragiale s-a ridicat în conştiinţa tuturor ca un adevărat mare poet, clasicismul lui nu mai poate fi contestat de nimeni. În speţă, Caragiale, precum s-a dovedit de critica clasică, a creat, în comedia *O scrisoare pierdută*, tipul comediei *pure*. Pe cînd comedia în genere — *ridendo castigat mores* — este considerată ca avînd şi un scop practic, îndreptarea moravurilor prin ridicul, şi deşi de la Aristofan pînă astăzi comedia clasică a avut acest iz de didacticism — iar de Molière, cel mai mare comic, s-a spus că la spatele fiecăreia din comediile sale se ascunde o tragedie —, comedia lui Caragiale are însuşirea de a ne arăta ridicolul oamenilor fără pic de amărăciune şi de a ni-l introduce în suflet cu atîta putere, ca şi cînd ar fi propriile şi fireştile noastre creaţiuni. Vrînd să arate ridiculul ambiţiei politice, Caragiale în *O scrisoare pierdută* ia pe Caţavencu, personagiu veros care vrea să ajungă deputat şi, punîndu-l în situaţiile cele mai ridicule posibile, îl pedepseşte cu rîsul nostru, ca pe nici un alt personagiu de comedie. Pedeapsa prin rîsul pur este aşa de cuceritoare, că încetul cu încetul ne identificăm cu soarta lui, şi cînd, la sfîrşit, ne-am aştepta să ne satisfacă pedepsirea lui, ceea ce e un sentiment etic, iar nu estetic, cum ne satisface de exemplu la *Tartufe*, noi sîntem bucuroşi că a scăpat de la închisoarea ce merita cu prisosinţă.

Şi astfel comedia se termină nu numai cu veselia tuturor personagiilor ce au luat parte la acţiune, dar şi cu satisfacţia şi veselia spectatorilor. Miracolul din această capodoperă este că, deşi mai nici unul dintre personagiile acestei comedii nu sînt respectate în realitatea lor morală, noi totuşi le simţim în sufletul nostru, ca şi cînd ar face parte dintre noi înşine, oricît de respectuoşi de drept şi de dreptate am fi. Este magia comediei clasice, care se impune contemplaţiunii noastre şi pe care, cu cît o citim de mai multe ori, cu atît simţim mai puternic fiinţa ei adîncă şi nemuritoare.

Trăsătura clasică a poeziei româneşti se menţine cu mare succes şi în secolul XX. Ea se găseşte, lucru extraordinar, chiar — o spunem fără reticenţă — la cel mai însemnat reprezentant al aşa-numitei poezii noi de la Verlaine încoace, Ion Minulescu. Capodoperele lui poetice, cum de exemplu *Romanţa cheii*, au toate însu-

şirile unei poezii cu adevărat clasice, deşi e simbolistă. Minulescu, în deosebire de cei mai mulţi dintre poeţii de acest fel, are o armonie — armonia minulesciană —, care nu poate fi confundată sau măcar asemănată *cu a nici unui poet naţional sau strein.* În deosebire de toţi aceşti poeţi, Minulescu are un vers consistent, ce-i aparţine, şi are o limbă, un contur şi o energie în imaginile sale sugestive, în adevăr clasice. Inventivitatea sa verbală este unică, deşi uneori e prea excentrică. Fondul lui senzual-mistic, ca şi forma şi armonia lui, este nou şi, deşi nu are o prea mare varietate de teme şi o prea mare amplitudine, deşi e plin de ciudăţenii romantice şi mistice, el este, cred, cel mai însemnat poet simbolist tocmai prin clasicismul formei şi armoniei sale desăvîrşite.

Trăsătura clasică se găseşte în unele poezii, cu adevărat clasice, ca *Ţării mele* a lui G. Murnu, în inspiraţiunea distinsă din *Serenada* şi *Necunoscutei* şi alte capodopere ale lui Cincinat Pavelescu, în *Cetatea soarelui* a lui Corneliu Moldovanu ; în *Către pace, Noaptea, Trei zburătoare, Isus* şi alte poeme ale aprigului optimist Cerna, în *Omul* şi *Pe Golgotha,* poemele lui Gregorian, în *Imnul nopţii* de Alfred Moşoiu, în *Psalmii* şi *Parabolele* lui Stamatiad, în unele poezii patriotice ale lui Mircea Rădulescu, dar mai cu seamă în *Serenada din trecut,* în *Copacul* lui Nichifor Crainic şi în unele din poeziile mai vechi, în pastelurile lui Pillat şi în *Rătăcire* de Adrian Maniu, în *Interior* de N. Davidescu, în pasagii din *Făt-frumos* de Horia Furtună, şi chiar în unele pasagii din aşa-numitele poezii fără sentiment ale lui Tudor Arghezi.

Cu putere se vede această trăsătură şi în poezia epică : în *Popa Tanda, Budulea taichii* şi *Moara cu noroc* ale lui Slavici din sec. XIX, în *Moartea lui Castor* şi *Călătorului îi şade bine cu drumul* de Brătescu-Voineşti (ca de altminteri în tot scrisul lui, chiar cînd nu e decît povestire), în *Domnul Dincă, Cît ţine leturghia* de I. A. Bassarabescu, în *Nucul lui Odobac, Furnica* şi *Punga* de Em. Gîrleanu, în *Păcat boieresc, Haia Sanis, Venea o moară pe Siret* ale marelui romancier liric Sadoveanu, în *Ion,* în *Pădurea spînzuraţilor* şi în *Adam şi Eva* ale marelui romancier epic Liviu Rebreanu, şi chiar în admirabilele povestiri ale lui Cazaban, chiar cînd sînt tendenţioase (clasicismul limbii).

Trăsătura clasică se găseşte în sfîrşit la micii şi marii noştri dramaturgi, la un Caton Theodorian, de Herz, Mircea Rădulescu, Delavrancea, Davila, Mihail Sorbul şi Victor Eftimiu.

Mihail Sorbul este creatorul unei noi formule de dramă, care, deşi nouă, este de cel mai neîndoios clasicism. Nicăieri nu se realizează mai clasic şi mai nou formula clasică decît în capodoperele lui *Letopiseţi*, drama istorică cea mai realistă din toate dramele de acest fel, *Patima roşie* şi *Dezertorul*, dramele moderne care reprezintă cu adevărat noul tip al dramei clasice.

Aceste drame în trei acte au primul act de comedie, al doilea de dramă, şi al treilea — în care simţim fiorul fatalismului antic — de tragedie. Acţiunea e fulgerătoare. N-are nevoie mai deloc de lungirea timpului, ori de schimbarea locului, nici de toate efectele cu care regisura modernă caută să acopere goliciunea inspiraţiunii. Aceste drame formează un tot rotunjit, satisfăcînd întru totul cerinţele marii arte clasice.

Victor Eftimiu, care în acelaşi timp caută împreună cu Minulescu să creeze romanul satiric, are meritul de a fi întrupat în dramele sale toate marile sentimente clasice, oropsite de literatura dramatică europeană. În *Înşir-te-mărgărite* şi *Cocoşul negru* încearcă, deşi nu izbuteşte totdeauna, să întrupeze într-un cadru mistic naţional, sentimentul tragic faţă de destinul omenesc ; în *Prometeu*, nerecunoştinţa omenească ; în *Thebaida*, iubirea absolută ; în *Meşterul Manole*, idealul de artă.

În această schiţă renunţăm să urmărim clasicismul în producţiile hibride şi bolnăvicioase ale „poeziei noua“, ca unele ce nu sînt poezie, ci numai proză poetică scrîntită din rostul ei. Renunţăm iarăşi să relevăm producţiile mai noi ale „generaţiunii noi“, care îşi găseşte reprezentanţii într-un George Talaz, George Dumitrescu, Radu Gyr, Vêja, sau în epica lui Cezar Petrescu, Hurmuz, Savin Constant şi alţii. Ei sînt foarte valoroşi, dar prea tineri încă, şi trebuie să aibă o vigoare extraordinară pentru ca să ducă mai departe notele de sus ale marii poezii, în care totuşi au putut să se manifeste pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA LUI ION TRIVALE

Cu toată înfăţişarea lor pragmatică, lucrările critice ale lui Ion Trivale sînt departe de a avea acest caracter. Nici caracterul impresionismului nu-l au, deşi uneori, ca de exemplu, în ultimul articol asupra lui D. Anghel, ne izbeşte şi cu această aparenţă. Critica lui Ion Trivale — căci, orice ar zice unii şi alţii, despre critica acestui tînăr scriitor se poate vorbi — nu este în esenţă nici impresionistă, nici pragmatică, ci de-a dreptul raţionalistă. Aceasta înseamnă că Ion Trivale are convingeri pure izvorîte, pe de o parte, dintr-o examinare adîncă a operelor ce analizează, fără să fie influenţat într-aceasta nici de capriciile unui gust trecător, nici de pasiuni cu tendinţe practice tot atît de trecătoare, iar, pe de altă parte, credinţa în anume principii estetice şi literare, cu ajutorul cărora luminează şi fixează concluziile critice la care ajunge.

Din această pricină, judecăţile sale estetice, chiar cînd sînt formulate cu circumspecţie şi oarecum şovăielnic, sînt limpezi, incisive şi absolut hotărîte. Ion Trivale e un cercetător înverşunat şi bine înarmat al adevărului estetic şi, deci, printr-aceasta, unul dintre puţinii, poate singurul în critica de astăzi adept al curentului de la *Convorbiri critice*. Numai un raţionalist înzestrat cu gust sigur, cu principii estetice hotărîte şi avînd o suficientă experienţă literară ar fi putut să ajungă la judecăţile critice din ale sale *Cronice literare*, care contrastează aşa de adînc, atît cu cele ale impresionistului delicat şi erudit, dar fără cultură estetică, d. Eugeniu Lovinescu, cît şi cu acelea ale criticii amorfe şi cu ţinte variabile, de la diferitele noastre reviste populare. Faptul de a fi executat atît de crud, şi în contra sentimentului general, o producţie necoaptă cum e *Cocoşul*

negru a lui Victor Eftimiu ; faptul de a fi recunoscut în *Letopiseţii* lui Mihail Sorbul — şi fără să fie ajutat în aceasta decît de o veche notiţă critică a mea — o mare operă dramatică ; faptul de a fi arătat cu argumente noui şi cu o mare putere de caracterizare, că aşa-numitul curent *simbolist* în poezia română nu este un curent, ci *o manieră*, iar feluritele lui manifestări, atît de deosebite între ele ca valoare literară, sînt maladive şi fără legătură organică cu sufletul românesc în mişcarea lui de evoluţie ; toate acestea dau dovada unei independenţe de spirit şi a unei energii în judecată, pe care numai la un raţionalist bine înzestrat le poţi găsi...

Cum se potriveşte însă această părere, atît de favorabilă, cu severele observări critice pe care Ion Trivale şi le-a atras din partea mea în legătură cu recenzia şi răspunsurile asupra *Postumelor lui Eminescu*? Firesţe că nu se potriveşte deloc, dar această nepotrivire este explicabilă. Pe cînd opere ca *Cocoşul negru*, *Letopiseţii*, poeziile simboliste etc. sînt sau vor să fie *opere poetice*, opere de artă şi, deci, în privinţa lor, Ion Trivale a trebuit să-şi exercite talentul de cercetare, de analiză, de caracterizare în legătură cu judecata estetică, adică cu adevărul privitor la *gradul de frumuseţe* al acelor opere sau manifestări literare — *Postumele lui Eminescu* este *o lucrare ştiinţifică* şi, deci, în privinţa ei, Ion Trivale n-a avut să se exercite întru stabilirea unei judecăţi *estetice*, ci întru stabilirea unei judecăţi *logice*, a unui adevăr privitor nu la *gradul de frumuseţe* al lucrării date, ci la *gradul de certitudine* pe care-l cuprinde. Însă una e a stabili o judecată estetică, pentru care se cere cu deosebire viziunea inteligenţei *senzitive*, şi alta e a stabili o judecată logică, pentru care se cere neapărat viziunea inteligenţei discursive. Această din urmă viziune este de natură analitică, filozofică, şi este deosebită de viziunea senzitivă, care e sintetică. Cei ce nu o posedă o numesc subtilitate, fiindcă, prin esenţă, ea îţi dă putere, pe de o parte, să despici idei, ce par împreunate şi care totuşi în realitate sînt deosebite, iar, pe de alta, să uneşti într-o singură cugetare idei în aparenţă disparate. De cele mai multe ori însă, facultatea viziunii senzitive care pătrunde uşor sensibilitatea din opera de artă este un obstacol pentru viziunea teoretică menită să pătrunză şi să judece construcţiile de natură intelectuală. Şi eu pricep foarte bine toată sinceritatea cu care Ion Trivale îşi mărturiseşte „repulsia", „sila", „tortura", pe care o simte căutînd să urmărească ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

el numeşte „migăleala analitică“ a d-nei Constanţa Marinescu din întîmpinarea sa ; căci, precum e un chin pentru un analitic să găsească formula sintetică de caracterizare a cutărei sau cutărei sensibilităţi artistice — formulă pe care un sintetic ca Ion Trivale o găseşte atît de îndemînatec, atît de fericit şi cu un deliciu care se transmite şi cititorului —, tot aşa trebuie să simtă un chin grozav un spirit sintetic, care se simte obligat să urmărească cu precizie legăturile intime ale ideilor. Şi astfel se explică antagonismul, pe care eu îl cred trecător, între doi dintre cei mai caracteristici adepţi ai directivei mele critice, d-na Constanţa Marinescu, care posedă cu deosebire viziunea analitică, necesară cercetării ştiinţifice, şi Ion Trivale, care posedă cu deosebire viziunea sintetică, necesară cercetării critice. Şi tot astfel îmi explic antagonismul, care, dacă e tainic, nu e mai puţin real, între Ion Trivale şi o parte a activităţii mele critice. [1]

Căci lucrul, în statul lui cel adevărat, aşa este : oricît ar adopta, fie expres, fie tacit, unele din judecăţile mele mai caracteristice, oricît s-ar raporta cu tot dinadinsul la unele din teoriile mele literare, Ion Trivale totuşi îşi păstrează cu o gelozie fără margini independenţa şi şi-o păstrează nu numai pentru că o astfel de atitudine i-ar fi necesară consolidării unei directive viitoare, eventual deosebită de aceea a şcoalei mele, dar pentru că, prin preponderenţa excesivă a viziunii sale sintetice, care dă un farmec în adevăr original cronicilor sale critice, are dreptul să şi-o păstreze. Ion Trivale are o personalitate critică tocmai pentru că posedă într-un mare grad puterea sa particulară, nu numai de a simţi caracteristicul unei sensibilităţi literare, dar de a-i şi da şi formula originală şi tipică. Pentru a ne convinge, n-avem decît să cercetăm unele din formulele cu care izbuteşte să diferenţieze deosebitele maniere ale unora din poeţii mai tineri şi cu deosebire ale simboliştilor Minulescu şi Ervin, Budurescu şi Raşcu, Cruceanu şi Pillat, Davidescu şi Mircea Rădulescu.

Aşa, de exemplu, despre Pillat ne spune că, mergînd pe căile simbolismului, care nu i se potrivesc, „n-ar fi primul copac viguros mutilat prin sistemul grădinăriei franceze“. Pe poetaştrii simbolişti îi numeşte „remorca simbolistă“ şi, după ce compară aşa de spiritual pe Minulescu cu Alcibiade, adaugă că după isprăvile lui poetice, „cetatea se umplu de apariţiile simiene ale falşilor alcibiazi, care scurtau şi ei coada căţeluşilor lor“. Caracterizînd poezia „clorotică“ a d-lui

Budurescu, o aseamănă cu „o statuă bine şi migălos cizelată, căreia însă îi lipseşte acel invizibil drug de susţinere, pe care statuarul are de obicei grija să înfigă în interiorul ei". Punînd faţă în faţă poezia simbolismului şi poezia d-lui Raşcu, ne dă formula impresionantă : „simbolismul adevărat e fructul putred, de copt ce este, care cade de pe cracă", dar „simţirile poeziei d-lui Raşcu sînt poame crude care, roase de vierme, se desprind prematur de trunchiul lor". Pe Davidescu şi Mircea Rădulescu îi numeşte „două amfibii", caracterizînd sensibilitatea poetică a celui dintîi cu cuvintele „veleităţi titanice" şi „decadentism şarjat", iar *Leii de piatră* ai celui de-al doilea cu reflexia : „cetitorul slab de înger se poate opri încremenit înaintea leilor impecabili ai d-lui Mircea Dem. Rădulescu, care cu marmoreea lor severitate şi cu superiorul lor *nolli me tangere* îl invită să-i admire de la distanţă. Cine înfruntă însă aerele lor zburlite şi măreţe şi depăşind cercul magic care a oprit pe loc admiraţia naivă se apropie de ei, încearcă o decepţie : leii încruntaţi... nu sînt decît frumuseţi caduce de gips." Şi mai caracteristic este umorul caustic prin care subliniază defectul acestui poet de-a întrebuinţa cuvinte redondante pentru sentimente sărace : „aşa încît cetitorul sever al d-lui Rădulescu îşi va plimba o clipă, plin de milă, privirile peste vestmîntul său de purpură, şi va sfîrşi prin a-i elibera un certificat de pauperitate" etc.

Nu oricine poate găsi nişte formule atît de îndrăzneţe, atît de hotărîte şi în acelaşi timp atît de concrete, de pline de seva unei sensibilităţi debordante de umor, mai cu seamă cînd, punîndu-le faţă în faţă de operele ce caracterizează, nu se poate să nu le găsească de cele mai multe ori şi juste. Ele fac atunci impresia înţepăturii acelor insecte care-şi lasă ouăle în fructul unui copac : ouăle înviază, iar larvele mănîncă inima fructului. Nişte asemenea formule pot ucide, mai cu seamă cînd sînt aplicate unor începători lipsiţi de adevărat talent. Viaţa lor se hrăneşte din viaţa slăbănoagă a acestora. Au ceva parazitar şi coroziv în ele — dar totuşi sînt, mai înainte de toate, viaţă, care dacă vesteşeşte şi usucă ceea ce e slab, poate sluji drept podoabă, ca muşchii pe coaja stejarului.

Oricum ar fi, această putere de viziune sintetică, ce se traduce în formule plastice pline de sevă, este suficientă pentru a însufleţi o remarcabilă personalitate critică.

Dar, tot aşa de adevărat este că excesul acestei viziuni sintetice implică o slăbiciune corespondentă, mai mare sau mai mică, în

Scanned with OKEN Scanner

puterea de analiză ; şi de aceea, nu e mirare că, cu toate că pretutindeni în cronicele sale se arată interesant şi bogat în idei, totuşi Ion Trivale îşi găseşte culminaţia talentului său critic nu atît în cronicele privitoare la lucrări de natură ştiinţifică, cît la cele de natură pur literară ; şi nu atît în studiile sale analitice privitoare la opere poetice de valoare, cît în caracterizările sintetice privitoare la lucrări mediocre. Cu cît recenzia cere o analiză mai adîncă şi o referinţă mai stringentă la principii abstracte, cu atît gîndirea sa este mai puţin sprintenă, mai puţin limpede. Şi e bine ca fiecare, din capul locului, să-şi recunoască domeniul său propriu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CRITICI ŞI SCRIITORI ÎNTRE 1890—1900

Caracteristica literaturii noastre de 20 [de] ani încoace este de a fi început să se diferenţieze, nu atît după *persoane*, nu atît după *cenacluri*, cum se întîmpla lucrul cu 30—40 ani în urmă, cît după *ideologia* filozofică, socială sau estetică a conducătorilor. Astfel pînă la 1890 deosebirea se făcea între literatura scriitorilor care ţineau de curentul *junimist*, grupaţi împrejurul lui Maiorescu, sufletul din culise al revistei *Convorbirilor literare* ; între literaţii cu tinctura socialistă, grupaţi împrejurul lui Dobrogeanu-Gherea, şi între literaţii dimprejurul *Revistei nouă* [1], recte dimprejurul lui Hasdeu. Acesta făcea mai mult spiritism decît literatură şi, avînd spirit, îşi făcea o deosebită plăcere să se războiască pe de o parte cu Titu Maiorescu, care la rîndul său se delecta în tăcere să nu-i răspundă, iar pe de alta, cu scriitorii spirituali cu sau fără nuanţă socialistă, cum erau Anton Bacalbaşa şi Caragiale, care, în *Moftul român*, căutau să-l ia la vale, firește mai mult pe chestia spiritismului decît a literaturii. Literaţii puteau fi „maiorescani", „gherişti" sau (deşi acest nume, n-a fost întrebuinţat niciodată) „hîjdeişti".

Cu toate acestea, literatura mare, adevărată, literatura care ne-a lăsat capodoperele caracteristice vremii, dintre 1890 pînă după 1900 începe să nu mai poată fi legată cu nici unul din aceste centre. În adevăr, ea mai întîi nu e la *Convorbirile literare* ale lui Maiorescu, căci această veche revistă, după ce publicase *Năpasta* şi *Făclia de Paşti* ale lui Caragiale şi *Nunta Zamfirei* a lui Coşbuc, îi pierde pe amîndoi, cum pierduse şi pe Vlahuţă, şi rămîne doar cu romanele lui Duiliu Zamfirescu şi cu rarele schiţe ale lui Brătescu-Voineşti — opere care însă pe atunci nu sînt nici citite, nici pe dreptul

prețuite, nici chiar de conducătorul curentului. Ea nu se află nici la revista *Literatură și știință*[2] a lui Gherea, căci, dintre forțele socialiste, el nu putuse pune în relief decît coarda nouă, dar fără destul nerv, a lui O. Carp, și novelistica, mai prea jos de orice critică a lui Bujor, și nu putuse reține în jurul său pe Caragiale, Delavrancea și Vlahuță, necum să atragă pe Coșbuc, cu tot elogiosul său articol, destul de unilateral, asupra „poetului țărănimii". Și ea nu se găsea, firește, nici în rarele numere ce apăreau după 1890 ale *Revistei nouă*, nici la *Viața*[3] lui Vlahuță, coborîtă curînd la polemici mărunte, nici la *Vatra*[4] lui Coșbuc, care nu era decît un „magazin" literar, necum la *Arhiva*[5] lui A. D. Xenopol, unde domnea o lipsă de gust caracteristică, ori la *Familia* din Oradea-Mare, unde începuse să-și exercite totuși condeiul fin Ilarie Chendi.

Și, cu toate acestea, în tot acest timp și tocmai cînd s-a pretins că trecem printr-o cumplită secetă literară, producția noastră literară era în floare. Dar din pricină că operele nu apăreau înăuntru unor cenacluri, parcă nu mai era nimeni cine să le soarbă parfumul. Astfel din acest timp avem capodoperele lui Coșbuc, *Nunta Zamfirei*, *El-Zorab*, *Noapte de vară*, *Moartea lui Fulger* etc., capodoperele lui Caragiale, *[O] făclie de Paști* și *La hanul lui Mînjoală*, precum și unele *Momente*, fără să mai vorbim de *Păcat* și *Năpasta* care, cu toate defectele lor, au totuși frumusețe din prima ordine ; unele din capodoperele lui Vlahuță, ca de exemplu *Unde ni sînt visătorii* ; capodoperele lui Brătescu-Voinești, *Două surori*, *Pană Trăsnea*, *Sîmbăta*, *Moartea lui Castor* ; romanele lui Duiliu Zamfirescu, cele mai bune pînă atunci în literatura română : *Viața la țară*, *Tănase Scatiu* și *În război*, precum și capodoperele lui lirice și epice în versuri, ca *Pe Acropole*, *Culcate-s românițe*, *Domnița mezină*, *Vara* etc. Dar, în afară de producțiile acestor doi, pe care nu puteai să nu-i legi de *Convorbirile literare* și de numele cercului lui Titu Maiorescu, dar, cum am zis, fără să fie prețuite cum trebuie, toate celelalte opere literare nu le mai puteai lega de nici un cenaclu.

Nunta Zamfirei, *Năpasta*, *[O] făclie de Paști* se publicaseră în *Convorbiri literare*, dar nu se mai putea zice că Coșbuc și Caragiale făceau parte din cenaclul *Convorbirilor literare* ! *Unde ni sînt visătorii* a fost, de nu mă înșel, publicată în *Literatură și știință* a lui Gherea[6], dar puteai să zici că Vlahuță era soldatul curentului gherist, cînd în *Viața* sa și în conferințele de la Ateneu protesta în contra artei cu tendință a lui Gherea ? Delavrancea scria pe *Irinel* pe cînd făcea politică liberală și antidinastică la *Democrația*, dar mai tîrziu ținea discursuri de-o frumusețe uimitoare pe tema

Scanned with OKEN Scanner

națională în contra lui Dimitrie Sturza, șeful partidului liberal... Mai putea Delavrancea să fie legat de junimismul prin care trecuse, de socialismul gherist care un moment parcă-l ademenise, sau de Hasdeu, cînd acesta căuta prin toate mijloacele să micșoreze pe Eminescu, idolul literar al tinerilor, și să ridice în slavă muza dulceagă a unui Gheorghe din Moldova ?

Astfel, înainte de 1900, literatura română, în ce avea mai consistent și mai prețios, nu se găsea — ca mai înainte — în unul sau altul dintre cele trei centre. Nu se găsea — cu atît mai puțin — în subcentrele de la revistele săptămînale, remorcate mai mult sau mai puțin de ziaristică. Desprinsă de personalitățile critice dominante, ea exista puternică și bogată, dar parcă dispărută din conștiința publică, întocmai ca unele ape de munte ce se ascund în pămînt pentru ca să apară cu atît mai vii și strălucitoare mai departe.

Vezi că în acest timp s-a petrecut ceva. Forțele literare erau într-o neliniște și o fierbere, într-un neastîmpăr ce caracterizează perioadele de tranziție — crizele ce anunță creșterea unui organ nou în organismul social... Erau în adevăr simptomele *misticismului național* — eminescianismul cel adevărat — care avea să izbucnească cu toată puterea după 1900 și care acum se manifesta prin această independență ce și-o luau scriitorii față de șefii de școală. Scriitorii simțeau acum în ei o forță nouă de creațiune care nu mai putea intra în calapoadele făurite de critică, și iacă de ce un Delavrancea nu vrea să înțeleagă pe Maiorescu, pentru ca apoi să se apropie politicește de dînsul, de ce Vlahuță se depărtează de Gherea, pentru ca după 10 ani să devină credinciosul *Vieții românești* și-al artei prin excelență tendențioase ; de ce Coșbuc fuge de toți scriitorii și devine școlarul unui neliterat — Haret ; de ce Caragiale rămîne un răzleț ce cade în misticism și într-un ciudat acces de activitate politică.

Toți aceștia, pornind de la Eminescu — în frunte cu Delavrancea, dar adăugîndu-li-se Brătescu-Voinești și cu deosebire Duiliu Zamfirescu —, sînt continuatorii, fără pecetie, dar adevărații creatori artistici ai adevăratului eminescianism, pe care avea să-l pună în valoare Iorga, ai *misticismului național*. Acest misticism e creatorul întregii noastre *literaturi* (și pot adăoga întregii *evoluții istorice)* de 20 de ani încoace. De el se leagă întîi de toate, ca suprafață analitică și critică, N. Iorga ; dar el se ramifică în mai multe curente, a căror precizare ne face să pătrundem și să înțelegem cu ușurință bogata producție literară a acestei epoci.

Scanned with OKEN Scanner

În timp ce capodoperele literare dintre anii 1890—1900 se răzleţeau de centrele lor firești — aşa încît nu mai era legătură între personalităţile critice şi cele creatoare, la *Arhiva* la *Revista nouă*, în foiletoanele *Luptei*[7], în ediţiile „Şaraga", „Steinberg", „Haimann" se afirmă din ce în ce mai mult scrierea multiplă, bogată, îndrăzneaţă, dezordonată, fără judecată critică, dar plină de erudiţie, a lui Nicolae Iorga. Activitatea lui publicistică continuă şi după 1900, fără să caute nici la direcţiuni, nici la persoane. Scrie unde găseşte ceva prietenie, şi mai cu seamă unde i se dă spaţiu. Cu vremea însă, curentul ideilor sale se canalizează şi ia o anume direcţiune. El cruţă *Convorbirile literare*, face casă bună cu curentul gherist, e în prieteşug cu Vlahuţă, Delavrancea, Coşbuc, şi chiar cu Caragiale, dar îşi îndreptează toate fulgerele atacului său, cu o nepotolită vervă şi erudiţie, în contra curentului naţionalist, reprezentat la Bucureşti prin trinitatea Hasdeu, V. A. Urechia şi Gr. Tocilescu, iar la Iaşi prin I. Găvănescu şi A. D. Xenopol. Are apucături patriarhale — stînd în legături din ce în ce mai intime cu casele noastre boiereşti, care au nevoie de un istoric sîrguitor, care la rîndul lui are o nestinsă sete de documente — şi, urînd naţionalismul celor trei corifei bucureşteni, nu poate suferi — cum nu-l suferă nici acum decît în culise — liberalismul. De altminteri, pe acea vreme mai toţi tinerii erau antiliberali, şi una din marile mîndrii ale conservatorilor, mai cu seamă după ce atrăsese pe Delavrancea, era că aveau în sînul lor multe personalităţi idealiste, pe cînd partidul liberal înţelegea să pună accentul pe disciplina de partid şi să vadă, mai întîi de toate, de afacerile ţării, care, deşi în adevăr *ale ţării* pentru noi, intelectualii tineri, erau mai înainte de toate numai *afaceri*, necum *teorii*.

Antinaţionalist şi antiliberal, N. Iorga se relevă totuşi din ce în ce mai mult ca un arzător naţionalist, de un democratism *sui-generis*, inspirat de-a dreptul din Eminescu, dar pe care-l dezvoltă cu o stăruinţă fără seamăn. Punctul central al iubirii sale, ca şi al lui Eminescu, e neamul românesc din Ardeal, neamul de ţărani, care şi-au păstrat viaţa lor tare şi curată, cu toată apăsarea stăpînirilor străine. Această dragoste se extinse asupra intelectualilor ardeleni, care în marea lor majoritate sînt tot ţărani ajunşi de curînd la învăţătură; apoi asupra boierilor munteni şi moldoveni, la care descoperă o viaţă românească veche, tradiţională, mărturisită prin vestminte, prin obiecte de artă, prin cărţi, prin condici şi documente; în fine, asupra întregii vieţi poporane, întrucît dă mărturia unei *culturi româneşti*. Şi astfel, în 1906, cînd rugat de Chendi şi Iosif

ia împreună cu O. Densusianu direcţia *Sămănătorului* fondat de Vlahuţă şi Coşbuc, N. Iorga, prin articolele lui săptămînale, în care pulsează această dragoste de neam, de ramurile lui răzleţe, de rădăcina lui, de trecutul lui, şi pe care o împleteşte cu trebuinţa unei noi şi sincere, dar arhaizante culturi româneşti, devine curînd-curînd idolul întregului tineret. *Sămănătorul* devine centrul unei întregi mişcări literare şi culturale, singurul centru viu în care viaţa tinerească a neamului se concentrează bogată şi plină de înţeles. *Românismul* lui Hasdeu — Urechia susţinut pe atunci prin *Revista idealistă*[8] a lui Mihail Holban şi prin *Literatură şi artă română*, revista [lui] Ollănescu-Ascanio şi Petraşcu, ia un nou sens, viu şi pipăit. Societatea înaltă românească începe să se intereseze *altfel* de noua mişcare a sufletelor. Cusăturile, vechiturile, icoanele şi iconiţele zugrăvite ori îmbrăcate în aur şi argint, casele vechi, culele, sculpturile de pe la porţi, casele ţărăneşti de la munte, graiul documentelor, limba scriitorilor încep să devină *altceva* decît obiecte de curiozitate ocazială. Lumea mare începe atunci să simtă — şi acesta e marele merit al lui N. Iorga — că viaţa românească, în manifestările ei istorice sau actuale, îşi are *estetica* ei, deşi această estetică cuprinde mai numai elemente de interes local sau naţional, iar nu de interes universal. Mîndria de sine — de felul *nostru* — începe să se furişeze şi să domnească din ce în ce mai puternic în noi, şi manifestările de artă, ştiinţă şi literatură românească ce se multiplică, parcă au altă strălucire şi altă semnificaţie decît pînă acum, deşi ea nu e preţuită la înălţimea manifestărilor istorice. De atunci începe să se cultive din ce în ce mai intensiv cîntecul românesc (*Carmen* şi mai apoi *Cîntarea României*), costumul şi jocul românesc (*Furnica*, *Chindia* şi alte societăţi), cartea românească („Minerva"), arhitectura românească (Mincu, Antonescu etc.), decoraţia românească (Costin Petrescu). Negreşit, aş fi nedrept dacă i-aş atribui lui N. Iorga meritele acestei întregi mişcări, la care independent au lucrat atîtea individualităţi culturale, chiar fără să se cunoască. Dar nu se poate nega că scrisul lui N. Iorga prinsese gîndirea eminesciană şi răscolea sufletele şi le silea să găsească în adîncul lor farul roşu care leagă laolaltă toate aceste manifestări de *neoromânism*, de naţionalism şi de ţărănism istoric, care avea o înfăţişare mult mai apropiată de sufletul nostru decît acela calificat de romantic al lui Hasdeu-Xenopol-Tocilescu. Scrisul lui N. Iorga nu era altceva decît teoretizarea stării sufleteşti a unei mari epoce de creaţiune în viaţa unui popor, a acelui *misticism naţional*, care trebuia să ne dea România Mare şi al cărui rezervoriu de putere

Scanned with OKEN Scanner

vitală era — precum s-a dovedit mai tîrziu — tocmai acel partid liberal pe care N. Iorga nu-l putea suferi.

În adevăr, misticismul național ca putere creatoare în conștiința unui popor a trebuit să aibă trei laturi : una voliţional-activă, a doua sentimentală-sensitivă, și a treia intelectual-teoretică. Năzuința lui N. Iorga, încă din 1908, cînd a început a scrie *Neamul românesc*, a fost să fie nu numai un trîmbițaș sentimental al naționalismului, nu numai un lucrător teoretic al lui, ci cîrmuitorul politic al statului român, pentru a-i îndrepta pașii în direcția exclusivă a românismului, așa cum îl înțelegea el. Și ar fi izbutit s-o facă dacă, paralel cu acțiunea lui lipsită de substrat material și de consecvență teoretică, nu s-ar fi desfășurat, cu o strașnică putere, activitatea factorului social numit partidul liberal, care avea perfect aceeași direcțiune, dar mai era înzestrat cu un organism pe care nici un alt factor social din viața poporului român nu l-a putut avea. Așa fiind, manifestările creatoare *active* ale misticismului național n-au putut fi niciodată sub stăpînirea lui N. Iorga, care a rămas un mare reprezentant al misticismului național mai cu seamă în direcțiunea moralist-oratorică. Manifestările active ale misticismului național s-au încarnat, de 15 ani încoace, în cea mai sugestivă, cea mai tainică și mai plină de tact personalitate politică a multor vremi — în persoana lui I. I. C. Brătianu, șeful partidului liberal, care a știut, la directiva activității neamului, în momentele cele mai grele ale lui, să asocieze și teoretismul sentimental al lui Iorga, și mai cu seamă — lucru și mai greu — forțele active și atît de puternice în unele privințe, ale lui Nicolae Filipescu și Take Ionescu. [9]

Oricum ar fi, misticismul național, creator în toate direcțiile, a contribuit să se arate cu deosebire creator în manifestările sufletești cele mai firesc mistice — în artă și literatură —, și în aceste diferite manifestări este interesant să urmărim diferențierea lui.

LITERATURA ŞI MISTICISMUL

Trîmbiţaş neobosit al naţionalismului său eminescian iluminat, N. Iorga prin *Sămănătorul* a avut marele noroc prin 1903 întîi de a atrage tinerimea universitară care aplaudase pînă atunci naţionalismul cam fără miez al lui Tocilescu, şi al doilea de a face pe mai mulţi din cei ce erau frămîntaţi de noul proces de creaţiune să li se pară că n-ar fi produs nimic fără glasul profetic al noului *apostol*. Avîntul în această privinţă e aşa de mare, că foi din Ardeal îl proclamă „împărat al gîndirii româneşti" (deşi toată gîndirea se reduce la acel misticism naţional, datorit lui Eminescu, unit cu o erudiţie imensă, dar nedisciplinată), iar Titu Maiorescu cu cercul lui (sau cel puţin majoritatea lui) mai întîi devine un furnizor poetic al *Sămănătorului*, iar mai pe urmă trece de-a dreptul în lagărul noului românism, făcîndu-şi iluzia că Iorga a trecut în lagărul său, prin faptul că-l făcuse să scrie la *Convorbiri literare!* Ceva mai mult — şi acesta era cel mai mare merit al mişcării —, cercurile înalte sociale încep să simtă trebuinţa culturii româneşti şi mai cu seamă caută s-o promoveze. Adina Gr. Olănescu îşi scrie într-o frumoasă românească *cugetările* sale, iar un roman al Bucurei Dumbravă, scris în nemţeşte, cu un suflet românesc mistic şi cu un real simţ artistic, este tradus într-o românească proaspătă şi bogată în nuanţe ce înnoiesc limba, de d-na Eliza Brătianu. O şcoală înaltă, la care urmează cu deosebire domnişoare din societatea noastră aleasă, se deschide la Ateneu, şi cugetul românesc, prin calda expunere a cîtorva profesori universitari, începe să intereseze tinerele odrasle, a căror cultură pînă acum fusese numai străină. Era momentul ca, pe cale paşnică, să se infiltreze în clasele noastre înstrăinate dragostea pentru literatura, pen-

tru arta, pentru viaţa noastră românească. Dar misticismul este, prin natura lui, izbucnitor, fără cumpăt şi fără formă. Şi a fost natural ca reprezentantul lui de căpetenie, într-o clipă de furie naţională, să strice tot prin mişcarea studenţească de la 13 martie 1906, în contra doamnelor care, în cerc închis şi în scop de binefacere, voiau să reprezinte o piesă, de altminteri foarte morală şi bine închegată, a marelui nostru amic de mai tîrziu, Robert de Flers. Apostolul devine om politic, şi nu e nici o mirare că părăseşte activitatea de la *Sămănătorul* pentru cea de la *Neamul românesc* (mai 1906), unde munca cea grea o face scriitorul — încă necunoscut pe atunci — Gîrleanu.

De la critica socială, „apostolul" trece la cea politică, şi atmosfera de simpatie care încălzea sufletele şi le însenina spre problema culturii româneşti începe să se turbure. Steagul ridicat se strîmbează şi-i aproape să cadă. Ambiţia politică întunecă ambiţia culturală, şi şcoala literară eminesciană a misticismului naţional se destramă repede-repede, iar reprezentanţii ei se grupează, nuanţîndu-se în mod deosebit, fie împrejurul altor steaguri care-şi precizează din nou lozincile, fie împrejurul altor steaguri noi. Astfel, la un moment dat, se găseau grupaţi împrejurul *Sămănătorului:* Mihail Sadoveanu, Em. Gîrleanu, P. Cerna, G. Vîlsan, Iosif, Anghel, Corneliu Moldovanu, Octavian Goga, Mîndru, Nanu, Dragoslav, N. Dunăreanu, A. de Herz, Zaharia Bîrsan, Agârbiceanu, G. Bogdan-Duică, Sextil Puşcariu, Rotică, Sandu Aldea, Chendi, G. Popovici, I. Scurtu şi chiar Ovid Densusianu. În acelaşi timp — şi aceasta s-a văzut cu deosebire în chestia *Manasse* —, mare parte din colaboratorii *Convorbirilor literare*, dar, firește, sub condiţia preeminenţei formale a lui Maiorescu, *puteau fi* consideraţi că ţin de şcoala mistico-naţională istorică a *Sămănătorului.*

Dar curînd această şcoală rămîne cea mai săracă. Cel dintîi care se desparte de Iorga este Ovidiu Densusianu, care, continuînd a fi unul din cei mai consecvenţi şi intransigenţi românişti pînă astăzi, în literatură preferă *misticismul estetic latin* şi devine stegarul simbolismului francez, partizanul poeziei intelectualiste şi subtile, pe care *Iorga a făcut totdeauna profesie de credinţă* că n-o pricepe, dar pe care, de cîtăva vreme (1922), totuşi o tolerează, dacă i se oferă condimentată cu oarecare avantagii politice (1922). Ovidiu Densusianu întemeiază revista *Viaţa nouă*, care, cu o stăruinţă vrednică de admirat, bravează relativa indiferenţă a publicului pînă în ziua de astăzi.

Dintr-o pronunţată lipsă de gust literar, Iorga, în criticele lui, preferă pe Vasile Pop, pe care-l compară cu Edgar Poe, marelui

Scanned with OKEN Scanner

nostru povestitor Mihail Sadoveanu. Înjosirea este peste marginile permise, şi Sadoveanu îşi ia penaţii de la *Sămănătorul*, şi devine unul din cele mai puternice sprijine ale *Vieţii româneşti*, fondată de curînd la Iaşi, cu atît mai mult cu cît în lucrările sale tendenţioase cultivă, ca şi conducătorii acestei reviste, misticismul cu nuanţa *poporanistă* (azi am zice : *ţărănistă*). Chendi, care chemase pe Iorga la *Sămănătorul*, nu mai poate face nici el casă cu dînsul, fiindcă vede preferindu-i-se I. Scurtu, literat muncitor, dar lipsit de originalitatea şi talentul său literar. El întemeiază *Viaţa literară*, unde atrage pe Minulescu, Cazaban, Victor Eftimiu şi alţii, căutînd să reprezinte nuanţa *sceptică* a misticismului naţional.

Octavian Goga, care reprezenta în poezie un misticism naţional cu nuanţă *social-ardelenească*, îşi păstrează din ce în ce mai mult independenţa faţă de *Sămănătorul*, şi acelaşi lucru începe să-l facă şi cu *Convorbirile literare*, care îşi caută sprijinul în literaţi din societatea aleasă, ca Alexandru Florescu şi I. Miclescu şi care începe *să cultive un misticism naţional etic şi manierat — guindé*, cum ar zice francezii —, mai cu seamă de cînd vine la direcţia lor Simion Mehedinţi. Cei mai mulţi din scriitorii *Sămănătorului* — P. Cerna, Em. Gîrleanu, Corneliu Moldovanu, D. Nanu, A. Mîndru, I. Dragoslav, A. de Herz, H. Frollo, la care se adaogă Alexandru Stamatiad şi alţii, îl părăsesc şi se grupează împrejurul *Convorbirilor*, mai pe urmă *Convorbirile critice* (ianuarie 1907), unde se inaugura „şcoala nouă", care proclama libertatea artei, autonomia scriitorilor în ce priveşte conţinutul operei literare şi punea accentul pe adîncimea fondului şi desăvîrşirea formei. Era o manifestare nouă a misticismului naţional, dar avînd o puternică nuanţă *raţională*.

Crezînd ferm şi nezdruncinat în puterile de viaţă şi mai cu seamă de *creaţiune* ale poporului român ; despărţindu-se de Maiorescu cu care lucrase 16 ani la *Convorbiri literare* tocmai pe chestiunea creaţiunii în care Maiorescu nu avea încredere (căci el susţinea că misiunea tinerilor generaţiuni trebuia să se reducă numai la *asimilarea* culturii europene şi a metodelor acelor culturi), şi avînd o nemărginită credinţă în existenţa *adevărului*, căruia îi recunoştea trei forme — *adevărul ştiinţific*, *adevărul practic* şi *adevărul artistic* — deopotrivă de importante, întrucît din însumarea lor rezultă temeiul civilizaţiunii umane — scriitorul acestor rînduri fondă *Convorbiri critice* cu un scop hotărît în mişcarea literară. Acest scop era de a cerne valoarea scriitorilor care erau văzuţi ori fără pricepere, sau pe planuri false (ce vreţi mai mult : Vasile Pop deasupra lui Sadoveanu în proză, şi Vîlsan deasupra lui Cerna în poezie !), de

Scanned with OKEN Scanner

a-i ierarhiza și de a-i îndemna să nu se lase tîrîți pe terenul *practic*, pe care-l cultivau diferite reviste, ci să caute a urmări numai *adevărul artistic* care e în sufletul lor, avînd grija ca să-l scoată la lumină cît mai limpede și cît mai întreg. Cu alte cuvinte nu era vorba de a crea un curent de idei, cum era de ex. *Sămănătorul* sau *Viața românească*, ci de o școală literară care se ridica deasupra tuturor curentelor, în regiunea senină a artei unde, prin sufletul unui sau altui artist, puteau să ajungă *toate* ideile sus-citate de diferite curente, dar cu latura tendențioasă așa de tocită, încît să poată fi capabile să intre ca elemente de concepție în orișice operă de artă, fără să putem învinui pe autor că face dintr-însa o armă de luptă.

Aceste idei care par atît de firești astăzi, pe atunci păreau erezii. Dar faptul că astăzi par atît de firești (pentru că ele au fost adoptate în mod tacit de mai toate organele de publicitate) nu însemnează altceva decît că „școala nouă“ — școala *Convorbirilor critice*, însuflețită de *misticismul rațional* care a adus *ordine* în dezordinea creată de *misticismul* cu nuanța *istorică* a lui Iorga — a triumfat, iar noua eflorescență literară, în care puterea de creațiune se aliază cu libertatea inspirațiunii, fără să se depărteze de trunchiul ființei neamului românesc — așa cum o întîlnim în nuvelele și romanele lui Gîrleanu și Liviu Rebreanu, în dramele lui Sorbul, în poeziile lui Corneliu Moldovanu, Cincinat Pavelescu, Gregorian, Pillat și Talaz —, este o dovadă mai mult că regimul literar de astăzi este al școalei nouă de la *Convorbiri critice*.

O analiză a noilor lucrări de valoare ce vom face va stabili în mod definitiv acest adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU REBREANU

Liviu Rebreanu — tînăr înalt, spelb, cu ochii limpezi şi azurii-spălăciţi — mi s-a înfăţişat, în salonul meu bibliotecă din strada Gramont, pe la sfîrşitul lui noiemvrie al anului 1909. Născut în ţinutul Năsăudului, îşi făcuse şcoalele cu note absolut eminente şi ajunsese locotenent în armata austriacă. Dar scrisul îi era marea lui menire pe pămînt ; şi astfel de timpuriu căutase să colaboreze la diferite publicaţiuni ungureşti şi nemţeşti din Budapesta şi Viena, şi-şi atrăsese din pricina aceasta observaţiuni şi pedepse, pînă ce, biruit de vocaţia lui de scriitor, îşi lepădase uniforma streină şi venise în regat — cu prea puţine mijloace materiale — ca să scrie româneşte.

L-am ajutat cît am putut — să-şi poată duce viaţa de azi pe mîine. Şi din capul locului mi-a dobîndit încrederea prin talentul şi sîrguinţa sa. După mai puţin de două luni devine secretarul revistei *Falanga* (ianuarie 1910), foaie săptămînală pe care o fondasem ca să lupt mai corp la corp în contra atacurilor la care eram expus în publicistica noastră. Dar nu trec două-trei săptămîni şi Rebreanu dispare. Autorităţile austriace îi ceruse extrădarea şi înfundase cu el Văcăreştii pînă la facerea formelor. Şi în zadar am alergat patru luni pe la toţi sfinţii. Intervenţia diplomatică n-a putut fi biruită. Rebreanu a fost extrădat.

N-aş fi menţionat acest incident, dacă n-ar fi legat cu două fapte, care de pe atunci *mi-au dat siguranţa* că Rebreanu va fi unul din cei mai însemnaţi scriitori ai noştri.

Un scriitor devine mare, în genere, prin două calităţi : prin geniu [a] şi prin cultură. Geniul îţi dă rezistenţa, cultura, lărgirea orizonturilor. Şi în răstimpul de 4 luni, am putut constata la Rebreanu amîndouă aceste însuşiri.

Fiind paznicul micului lui bagaj literar, am văzut cu surprindere că el studiase *analitic* pe întreg Creangă ; şi, în acelaşi timp cu limba ungară şi germană în care-şi făcuse toate excelentele lui studii — se lupta cu limba rusească, din care începuse să traducă *Război şi Pace* de Tolstoi. Aceasta, în ce priveşte cultura.

În ce priveşte puterea creatoare, cunoşteam de el o nuvelă publicată în *Luceafărul*, *Răzbunarea*, şi o a doua, pe care nu-mi aduc aminte dacă o publicase pînă atunci, *Proştii*. Cu deosebire aceasta din urmă revela un simţ de observaţie şi o artă a gradaţiei, dar în acelaşi timp avea defectul de a fi tendenţioasă. Un ţăran şi fiul său (admirabila scenă a plecării prin întuneric !) se sculase din viul nopţii să apuce trenul ; dar din pricina dispreţului şefului gării n-apucă să ia biletele la vreme şi rămîn pe jos. În acest gest al şefului se simţea, în prima redacţie, dispreţul ungurului pentru român. Era o notă falsă care înlătura *fatalitatea* lucrurilor ce se simţea în tot cuprinsul schiţei. Rebreanu a simţit-o îndată şi a înlăturat-o. Cu atîta pot zice că am contribuit la dezvoltarea acestui mare scriitor. A fost de ajuns această observaţie pentru ca totdeauna şi pretutindeni să devină admirabilul povestitor epic — absolut obiectiv — al gîndurilor şi gesturilor eroilor săi. Dar nu acesta a fost semnul după care am recunoscut genialitatea lui Rebreanu. Deşi ştiind românește de-acasă, ca fiu de învăţător ce era, el îşi făcuse toate studiile în ungureşte şi în nemţeşte. Scrisul său românesc era destul de corect, dar nu destul de format, cu tot studiul sistematic la care supusese limba marilor noştri scriitori. Care însă nu mi-a fost mirarea că în patru luni de preventie... diplomatică la Văcăreşti, el îşi însuşeşte perfect limba românească a mahalalelor, argoul mediului puşcăriaşilor, şi astfel ajunge să-mi prezinte în septemvrie următor, după ce scăpase definitiv de armata austro-ungară, două nuvele din viaţa ticăloşiţilor vieţii, *Culcuşul* şi *Golanii*, capodopere ale realismului estetic în limba română.

Iată pentru ce, cînd am închis *Convorbirile critice* (decemvrie 1910) şi în care Rebreanu publică a treia capodoperă nuvelistică,

---

[a] Fiind vorba de puterea de creaţiune — nu întrebuinţez cuvîntul de „talent“, care e mai răspîndit. Cuvîntul „genialitate“, e adevăratul termen propriu.

Scanned with OKEN Scanner

Dintele, în notiţele critice privitoare la Sorbul şi la el, eu relev cu toată tăria marele lor rol viitor, al unuia în poezia dramatică, al celuilalt, în poezia epică...

De pe atunci Rebreanu cugeta la roman. Timp de 7 ani (1913—1920) lucrează la *Ion*, cel mai frumos roman românesc şi unul din cele mai tipice opere de acest fel în literatura universală. Recunoaşterea strălucită de acum patru ani a marilor merite ale acestei opere — recunoaştere care n-a suferit întru nimic de criticele lui Iorga şi Arghezi *(par nobile fratrum!)* — este punctul culminant pe tărîmul creaţiunii literare al „şcoalei noua".

Ion în adevăr este ca un fel de epopee a românismului, cu întunericul şi luminile lui, o epopee în care însă pătrundem pînă în adîncurile sufletului omenesc. Ion, eroul cu aviditatea lui brutală de pămînt, nu e decît expresiunea primitivă a ambiţiunii care roade sufletul oricărui om în general, şi oricărui român în specie, pentru a se ridica deasupra mediului în care l-a sădit natura şi contingenţele sociale. Ion — ierte-mi-se comparaţia fiindcă în fond cuprinde purul adevăr — este în epic şi în patetic ceea ce e Caţavencu în comic.

Dar tocmai pentru că Ion e patetic şi epic, viaţa lui estetică nu se reduce la un simplu incident, ca aceea a lui Caţavencu, ci se desfăşoară în toată întinderea ei. În această desfăşurare, autorul are prilejul să pătrundă adînc în firea omenească şi să facă din Ion un simbol tragic al soartei omeneşti. Căci în acest veac al bunurilor materiale, toţi sîntem mai mult sau mai puţin Ioni. Toţi ne simţim mai mult decît sîntem (deşi Ion era în adevăr superior mediului lui), toţi năzuim întîi la bunurile pipăite ale vieţii, lăsînd pentru mai tîrziu pe cele spirituale, şi toţi, ca şi Ion, facem pînă la sfîrşit cîte un faliment mai mult sau mai puţin cinstit sau fraudulos. Ion e simbolul ambiţiei tragice care ne arde sufletul şi care totdeauna se va simţi mai cu seamă în perioadele de creştere ale popoarelor. Este defectul unei mari calităţi, şi de aceea soarta lui Ion — cu mici variaţii — este icoana propriei noastre soarte. Aceasta e marea lui însemnătate.

Dar *Ion* mai este o mare operă prin perfecta obiectivitate epică a autorului, prin conciziunea şi adîncimea trăsăturilor sufleteşti a personagiilor (proporţional cu numărul paginilor ce cuprinde, este desigur romanul cel mai bogat în personagii bine prinse şi definitiv fixate), dar mai cu seamă prin originalitatea compoziţiei.

În jurul personagiului principal şi-al familiei lui, sîmbure întunecos, adînc şi fioros al sufletului omenesc, se învîrtesc în cercuri

concentrice şi din ce în ce mai largi şi mai luminoase alte personagii şi alte familii — Gheorghe, preotul Belciug, Herdelea cu ginerii, fetele şi băieţii săi care, răspîndiţi în toate locurile româneşti, sînt ca razele unei stele ce toate izvoresc din acelaşi punct, dar îşi răspîndesc lumina în lumea toată. *Ion* nu e ca *Purgatoriul* lui Moldovanu, o încercare de roman social românesc care ar putea să devină, la reluare, mai mult sau mai puţin izbutit. *Ion* este un roman-epopee definitiv, care va ţine un loc de onoare nu numai în literatura românească, dar şi în literatura universală, alături cu *Scrisoarea I* de Eminescu, cu *Amintirile* lui Creangă, şi cu *O scrisoare pierdută* de Caragiale.

Dar *Ion* nu reprezintă decît o latură a geniului lui Rebreanu.

La doi ani după *Ion*, roman social, în care mişună o întreagă lume, Rebreanu ne dă în *Pădurea spînzuraţilor* un roman psihologic — unul din cele mai puternice romane psihologice cunoscute, în care tot interesul ne este absorbit de tribulaţiile sufleteşti ale unui singur erou, Bologa. Problema ce şi-o pune Rebreanu e de-o îndrăzneală puţin cunoscută — şi de aceea atît de originală în lumea romanului.

Bologa, ofiţer român în armata austro-ungară, e mai întîi de toate militar şi nu înţelege să se mlădie în faţa trădărilor inspirate de naţionalism. Membru în consiliul de război, el condamnă la spînzurătoare pe un camarad ceh care voise să pactizeze cu inamicul. Ceva mai mult. El se îngrijeşte de amănuntele execuţiunii şi, parcă dus de o influenţă ipnotică, urmăreşte victima cînd e spînzurată, îi studiază mişcările şi-i prinde privirea pînă în ultima clipită. Problema era ca acest fapt să impresioneze atît de puternic pe Bologa, încît să-l aducă, prin nenumărate frămîntări şi crize sufleteşti, în aceeaşi situaţie : să fie spînzurat şi el la rîndul lui pentru aceleaşi pricini, dar făcîndu-l să păstreze o linişte care, deşi de un efect sinistru fără pereche — să semene mai mult cu o eliberare supremă.

Rebreanu îşi pune problema — instinctiv-genial — şi izbuteşte s-o dezlege. *Pădurea spînzuraţilor* e o carte halucinantă. Superioară lui *Ion* ca vioiciune de analiză, îi este inferioară ca sănătate. Ea e rezultatul unei *psihoze*, iar nu al unei *psihologii*. Printr-aceasta se aseamănă cu literatura rusă, care, în marea ei majoritate are caracteristica aceasta a misticismului bolnăvicios. Dar este cu desăvîrşire altceva decît această literatură. Cu obiectivitatea-i olimpică, Rebreanu şi în acest roman izbuteşte să atingă maximum de efect. Astfel că, nepunînd nimic liric în opera sa, şi cu toate că e vorba de analiza unei *psihoze*, el apare într-însa ca mintea sănătoasă a unui doctor genial, care disecă adîncurile sufletului omenesc la lumina

Scanned with OKEN Scanner

măritoare a unei maladii sufleteşti. Ea complineşte amplitudinea talentului lui Rebreanu şi îmbogăţeşte literatura noastră cu o operă de analiză ce nu-şi are pînă acum perechea.

Negreşit, nu cu aceste cîteva trăsături de altminteri esenţiale se poate defini în amănuntele ei ceea ce a fost şi este „şcoala nouă".

Dar pînă la un istoric al ei, în cadrul general al direcţiilor critice, în mijlocul cărora s-a dezvoltat şi cu care adeseori s-a izbit — şi în şirul acestor articole, care au de scop să contribuie la întronarea raţionalismului ordonator în locul misticismului dezordonat —, aceste amintiri arată îndestul rolul „şcoalei nouă" în ordonarea elementelor create de furia misticismului naţional ce caracterizează începutul secolului XX.

Triumful scriitorilor ce s-au dezvoltat în sînul ei dă măsura propriului ei triumf.

Scanned with OKEN Scanner

SĂMĂNĂTORISM, POPORANISM, CRITICISM

Scanned with OKEN Scanner

TABLA DE MATERII

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE ÎN SECOLUL XX

Introducere I
Introducere II
Introducere III
Capitolul I. Originile misticismului naţional
Capitolul II. Directivele misticismului naţional
Capitolul III. Opere emineştiane
1 Ideologia emineştiană
2 Literatura propriu-zisă emineştiană
3 Poezia emineştiană
4 „Vlaicu Vodă" de Al. Davila
5 „Apus de soare" de Delavrancea
Capitolul IV. Convorbirismul (misticismul naţional etic)
1 Ideologia convorbiristă
Prefaţă la discursurile parlamentare de Titu Maiorescu
O *controversă metafizică* de Mihail Dragomirescu
Direcţiuni literare de Mihail Dragomirescu
Poporanismul de Duiliu Zamfirescu
Poporanismul de Titu Maiorescu
2 Literatura propriu-zisă convorbiristă
Oratori, retori şi limbuţi de T. Maiorescu
Contesa de Noailles de Mihail Dragomirescu
St. O. Iosif de Mihail Dragomirescu
Literatura română modernă de Mihail Dragomirescu şi Gh. Adamescu
„Fabulele" lui La Fontaine de St. Orăşanu
Lumi uitate de Teohari Antonescu

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Odobescu de S. Mehedinţi
Primăvara literară de S. Mehedinţi
Viaţa lui Pestalozzi de I. Rădulescu-Pogoneanu
Cartea munţilor de Bucura Dumbravă
Istoria filozofiei Renaşterii de P. P. Negulescu

3 Poezia „*Convorbirilor literare*"
Zile de durere de Cerna
Amor de Cerna
Floare şi genună de Cerna
Torquato şi Eleonora de Cerna
[*Ora lecţiei* de A. Toma]

1 [Poezia lirică]

2 Poezia epică
Iliada lui Homer, tradusă de [George] Murnu
Cît ţine liturghia, de I. A. Bassarabescu
Domnul Dincă de I. A. Bassarabescu

3 Poezia dramatică
Jertfa de Ion C. Miclescu

4 Centre secundare

Capitolul V. Sămănătorismul

1 Generalitatea mişcării

2 Ideologia sămănătoristă
Gînduri şi sfaturi de Iorga
Prefaţă la Istoria lui Ştefan cel Mare de Iorga
Panegiricul lui Ştefan Orăşanu, de Iorga
Panegiricul lui George Popovici de Iorga

3 Literatura propriu-zisă sămănătoristă

4 Poezia lirică sămănătoristă
Pastelurile arhaice de Corneliu Moldovanu
Cîntec de leagăn de St. O. Iosif
Doina de St. O. Iosif
Seceta de St. O. Iosif
Metamorfoză de Anghel
Paharul fermecat de Anghel
[*Sonetele arhaice* de Corneliu Moldovanu]
Plînsul lui Adam de Cerna
Dura lex de Cerna
Isus de Cerna
Noapte de Cerna

Scanned with OKEN Scanner

5 Poezia epică
Datorie de Sandu Aldea
Pe cîmpul Bărăganului de Sandu Aldea
6 Poezia dramatică
Sămănătorismul şi *Manasse* de Ronetti Roman
Capitolul VI. Directiva socială
1 Ideologia [socială] a „Luceafărului"
2 Literatura propriu-zisă a „Luceafărului"
Goga, Victor Eftimiu şi Agârbiceanu [Ion Gorun]
Descriere a monumentelor din Roma de G. Murnu
3 Poezia lirică a „Luceafărului"
4 Poezia epică a „Luceafărului"
Luminiţa
Fefeleaga
Murnu şi *Iliada*
5 Poezia dramatică a „Luceafărului"
Domnul notar de Goga
Trandafirii roşii de Zaharia Bîrsan
Capitolul VII. Direcţia misticismului naţional sceptic
1 Ideologia şi literatura propriu-zisă sceptică
Traviata la Huşi de Al. Cazaban
Coada boului... de Al. Cazaban
2 Poezia naţionalismului sceptic
Minulescu; Eftimiu, *Înşir-te mărgărite*
Capitolul VIII. Misticismul estetic sau estetismul
1 Ideologia estetismului
Ovid Densusianu
2 Literatura propriu-zisă a estetismului :
Dumitrescu-Iaşi, Pompiliu Eliade, I. A. Candrea
3 Poezia estetismului
Hébrat şi Caracostea, Galaction
[Minulescu, Stamatiad]
Capitolul IX. Poporanismul
1 Ideologia poporanismului
1907 de Vlahuţă ;
1907 de Caragiale
Bulboana lui Vălimaş de Sadoveanu
Ibrăileanu şi Stere
Brătescu-Voineşti şi Ibrăileanu
În slujba păcii de Brătescu-Voineşti

Scanned with OKEN Scanner

Privighetoarea
Scrisorile lui Mişu Gerescu
Datorii uitate de Jean Bart
2 Literatura propriu-zisă a poporanismului
Sadoveanu şi scriitorii mari streini
Brătescu-Voineşti şi humoriştii noştri
Pătrăşcanu şi *Amintirile lui Cassian*
Jean Bart
Calistrat Hogaş
3 Poezia poporanismului
1 Lirica poporanistă
Balada chiriaşului
Romanţa gramofonului
2 Epica poporanismului
Călătorului îi şade bine cu drumul de Brătescu-Voineşti
Păcat boieresc de Sadoveanu
Haia Sanis
Năluca
În pădurea Petrişorului
3 Drama poporanistă
Capitolul X. Direcţia misticismului raţional (Criticismul)
1 Generalităţi
Articolul-program
Hasdeu şi Grigorescu
Poporanismul
Impresionismul
Caragiale
Ion Trivale
2 Literatura propriu-zisă a „*Convorbirilor critice*"
E. Lovinescu
3 Poezia lirică a „Convorbirilor critice"
„*Către Pace*" de Cerna
„*Chemare*" de Cerna
„*Olarul şi amfora*" de Cincinat Pavelescu
„*Căinţa domniţei*" de Cincinat Pavelescu
„*Necunoscutei*" de Cincinat Pavelescu
„*Pantum*" de Cincinat Pavelescu
„*Îndoială* de D. Nanu
„*Atolii*" de D. Nanu
„*Cetatea soarelui*" de Corneliu Moldovanu
„*Pe etajera roză*" de Stamatiad

Scanned with OKEN Scanner

„*Noapte*“ de Stamatiad
„*Epitalamul Arunculeii şi al lui Torquatus*“ [de Frollo]
„*Ţiganii*“ de Donar Munteanu
„*Interior de iarnă*“ de N. Davidescu
„*Don Juan*“ de Barbu Nemţeanu
4 Poezia epică la „Şcoala nouă“
„*Punga*“ de Em. Gârleanu
„*Furnica*“ de Em. Gârleanu
„*Nucul lui Odobac*“ de Em. Gârleanu
„*Luptătorii*“ de Em. Gârleanu
„*Noaptea Sfîntului Andrei*“ de I. Dragoslav
„*Tinereţe*“ de Gh. Vîlsan
„*Satrapul din Rodos*“ de Corneliu Moldovanu
„*Pe Golgota*“ de George Gregorian
„*Dintele*“ [de Rebreanu]
„*Bietul Ion*“ de Caragiale
„*Talmud*“ de Caragiale
Boul şi viţelul [de Caragiale]
5 Poezia dramatică a „Şcoalei nouă“
„*Săracul popă*“ de Mihail Sorbul
„*Praznicul calicilor*“ de Mihail Sorbul
Concluziune

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA LITERATURII RÒMÂNE ÎN SECOLUL XX
(1900—1910)
(după o nouă metodă)

INTRODUCERE

I

Întreprinzînd această lucrare, trebuie să lămurim mai întîi ce însemnează spirit, cînd este vorba de un popor, şi al doilea să arătăm metoda nouă ce întrebuinţăm pentru a pătrunde spiritul român în secolul XX.

Spirit nu e tot una cu suflet. Sufletul este mai cuprinzător şi mai elastic ; spiritul este mai restrîns şi mai precis. Prin suflet înţelegem toate stările sufleteşti legate de un corp şi formînd unitate cu el. Prin spirit înţelegem numai *o parte* din aceste stări sufleteşti, şi anume acelea care pot fi concepute ca de sine stătătoare şi deosebite de totalitatea sufletului. Stările sufleteşti ce formează spiritul se deosebesc prin faptul că sînt *caracteristice,* pe cînd celelalte stări sufleteşti ce constituie sufletul sînt neesenţiale şi lipsite de caracter.

Stările caracteristice ale spiritului au, într-un fel, altă natură decît stările sufleteşti ale sufletului. Ceva mai mult : au altă origine. Această presupunere se întăreşte şi prin întrebuinţarea, mai mult sau mai puţin curentă, a cuvîntului *geniu* — geniul poporului —, care nu e decît altă vorbă pentru *spirit.* În această accepţiune, *geniul unui popor* însemnează ceea ce un popor are mai deosebit şi îi dă caracteristica lui, spiritul lui. *Geniu, spirit, caracteristică* — nu pot să fie de aceeaşi natură şi nu pot avea aceeaşi origine ca stările sufleteşti ale sufletului din mijlocul cărora ele cresc şi se manifestă. Ele constituie ca un nou fel de fiinţă, care trăieşte veşnic, pe cînd stările sufleteşti ce le înconjoară se vestejesc repede şi numai istoria minuţioasă mai ţine seamă de unele dintre ele.

Stările sufleteşti ce constituie spiritul, geniul sau caracteristica unui popor sînt inexplicabile.

Încercările unui Taine şi ale istoricilor şi geografilor care cred că influenţa solului, climatului şi a altor contingenţe pot explica caracteristica popoarelor, nu pot avea decît o valoare pedagogică, iar nu ştiinţifică. Este un procedeu pornit din raţiunea care vrea cu orice preţ să îmbrăţişeze întreaga realitate. Raţiunea însă nu e capabilă să explice decît o porţiune foarte mărginită din lume. Ceea ce face caracteristica unui popor nu sînt diferitele calităţi luate separat, ci *sinteza* lor într-o unitate originală. *Această sinteză e spiritul lui.* În viaţa unui popor, această sinteză se arată sub diferite aspecte şi apare subit, în toată perfecţiunea ei. Aşa, de exemplu, clasicismul francez din secolul XVII este o sinteză desăvîrşită pe care o poţi urmări istoriceşte în evoluţia ei, dar a cărei constituţiune nu o poţi explica. A spune că personagiile lui Racine sînt marchizi, că manierele lor sînt cele de la curtea lui Ludovic XIV, este a explica numai *cadrul,* dar nu caracteristica esenţială a acelor opere raţionale, abstracte, precise, concis-geometrice, interioare şi mari, deşi lipsite de fantezia neregulată şi grandioasă a unui Shakespeare. Notele ce le dă istoria literară asupra acestei epoce privesc mai mult sufletul decît spiritul, şi lipsa de demarcaţie între aceste două entităţi face ca confuziunea între ceea ce se explică şi ceea ce trebuie explicat să fie inextricabilă.

Sufletul este explicabil prin ambianţa mediului şi evoluţia lui — *nu însă şi spiritul.* Sufletul este în necesară legătură cu partea mai mult sau mai puţin exterioară a naturii — spiritul, cu esenţa ei.

Privind lucrurile din alt punct de vedere, noi putem considera sufletul ca o *reunire* de manifestări *fizico-psihice,* anume, de manifestări psihice în material fizic, şi spiritul ca o *sinteză* de manifestări psiho-fizice, anume, o sinteză armonică şi mistică dintre suflet şi natură. Sufletul, cu alte cuvinte, se compune din elemente *raţionale, externe, fizico-psihice,* iar spiritul din elemente *mistice, interne* sau *psiho-fizice.* Cele dintîi constituie sufletul *propriu-zis,* aşa cum se înţelege de obicei chiar de cei care vorbesc de spirit ; cele de al doilea constituie spiritul, aşa cum îl înţelegem noi. Spiritul unui popor deci este acea parte a sufletului, de natură psiho-fizică sau mistică, ce caracterizează fiinţa lui de sine stătătoare şi pe care trebuie s-o iei aşa cum e, fără a mai încerca să o explici.

Fiind vorba de un popor, vom înţelege prin spiritul lui manifestările sufletului care poartă pecetia genialităţii în toate direcţiunile funcţiunilor lui.

Pentru a studia spiritul în integritatea lui, trebuie să-i studiem fiinţa în producţiunile în care vom întîlni genialitatea creatoare, şi anume în cele trei mari direcţiuni ale sufletului omenesc — în direcţia *volitivă*, unde e vorba de faptele poporului nostru în acest timp, în direcţia *intelectuală*, unde e vorba de *ştiinţă*, şi în direcţia *afectivă*, în care e vorba de *artă* şi, în deosebi, de *literatură*.

II

Ocupîndu-ne de literatura secolului XX, metoda pe care va trebui s-o urmăm este implicată în însăşi concepţia pe care o avem despre spirit. Din momentul ce facem distincţiune precisă între suflet şi spirit, se înţelege de la sine că, în studiul literaturii unui popor, noi vom pune accentul pe spirit, cu produsele lui permanente. Cît în ce priveşte produsele sufletului, ele n-au altă importanţă decît că formează cadrul produselor spiritului. Ele sînt ca un piedestal al acestora. Sînt întocmai ca straturile de argilă, pietriş, nisip, prin care pătrunde filonul de metal pur. Ele formează ambianţa, atmosfera, uneori înăbuşitoare, în care caută să-şi trăiască viaţa eternă, produsele spiritului.

Oricum ar fi această linie de demarcaţie între suflet şi spirit formează temelia metodei. Şi deci ea nu face, de exemplu greşeala de a confunda produsul *curentelor* cu *produsele genialităţii creatoare*. Cele dintîi sar în ochi, dar nu ele constituie esenţialul mişcării ; cele de-al doilea se ascund, adesea sînt combătute, comprimate, şi totuşi ele sînt realitatea mişcării. Un exemplu viu din istoria noastră literară ne va edifica asupra acestei vederi.

În toiul curentului sămănătorist, care se împletea cu curentul poporanist de la Iaşi şi cu curentul social-naţional de la Sibiu, se ivesc trei poeţi mai de seamă : Octavian Goga, G. Vîlsan şi P. Cerna. Curentul misticismului naţional ridică deasupra tuturor pe Goga. La aureola poetului, se adaogă aceea a luptătorului care ştie ce vrea. Deşi era mai mult un om politic, Goga era considerat totuşi mai cu seamă ca poet. El devine simbolul românismului opresat. E un steag.

Scanned with OKEN Scanner

Faima lui copleşeşte cu desăvîrşire pe-a celorlalţi doi. Atmosfera socială, cadrul trecător al valorilor, îi măreşte proporţiile ; Goga e marele poet, pentru că e marele luptător politic.

În acelaşi timp, şi chip, ca un emul al lui Goga — pe planul întîi la *Sămănătorul* — trecea cu inspiraţia lui naţionalistă şi idilică G. Vîlsan, care (precum se vede în nuvela *Tinereţea*) avea un mare talent de prozator.

Pricina era, pe de o parte, pentru că nota de conţinut a bucăţilor acestui scriitor era mai aproape de atmosfera generală, pe care căuta s-o canalizeze N. Iorga ; iar, pe de alta, pentru că judecata estetică a lui Titu Maiorescu, care reprezenta autoritatea critică a acelei vremi, îl considera ca poetul epocii. În realitate însă, nici Goga, nici Vîlsan care erau, unul într-un fel, altul într-altul, reprezentanţi ai sufletului poporului român, nu erau şi reprezentanţi ai *spiritului* lui. Acest spirit — precum se vede şi din revolta agrară, şi din ascuţişul patimilor politice — se pregătea fără să ştie pentru fapte mari şi avea de caracteristică nu energia melancolică a unuia sau forţa molatică a celuilalt, ci *energia dîrză a celui de-al treilea*, a lui Cerna. Ea se manifestase politiceşte în 1907 ; dar manifestaţia cea adevărată nu putea fi, pînă la acţiunea din 1913, şi 1916, decît *teoretică*. Ea se simţea şi în avîntul orb al sămănătorismului xenofob, dar o conturare limpede, puternică, de-o originalitate sălbatică, s-a produs numai în poezia lui P. Cerna, a căruia valoare astăzi nu mai este contestată decît de cei de la periferia literaturii. Înainte de focul entuziasmului constatat cu prilejul trecerii Dunării în Bulgaria şi înainte de energia de oţel cu care poporul român a îndurat dezastrul din 1916 şi-a biruit la Mărăşti şi Mărăşeşti [...], trebuia să apară neînfrînta inspiraţie energică a lui Cerna. Acesta este faptul esenţial al epocii : capodoperele lui Cerna îşi găsesc încorporarea unui puternic sentiment optimist, remarcabil nu numai în literatura noastră, dar şi în literatura universală.

Am luat acest exemplu pentru a dovedi că elementul profund al spiritului românesc în secolul XX era energia optimistă şi neînfrîntă.

În cele ce urmează, vom căuta, dar, pentru a sublinia istoria literaturii române, nu istoria *curentelor*, ci istoria *capodoperelor*. Numai capodoperele însemnează spiritul român al acestor vremi, numai ele constituie esenţialul ce trebuie reţinut şi dat spre învăţătură posterităţii.

Scanned with OKEN Scanner

III

Istoria spiritului român, în totalitatea lui, cuprinde epoca dintre anii 1900—1930, epoca unei generaţiuni. Ea se împarte în mod firesc în trei perioade: perioada *sămănătorismului* (1900—1910), perioada naţionalismului (1910—1920) şi perioada culturalismului (de la 1920 încoace).

În prima perioadă predomină afectivitatea — şi, deci, ies mai mult în relief producţiile artistice şi literare. În a doua perioadă, predomină manifestările voinţei — şi ies mai în relief faptele politice, mai cu seamă sub forma lor acută: războiul. În a treia perioadă, predomină manifestările intelectuale — şi iese mai în relief cultura.

Aceasta nu însemnează că în fiecare din aceste perioade nu se găsesc şi manifestări eminente din celelalte categorii; dar noi am făcut această împărţire luînd de temei manifestările cele mai caracteristice cărora li se subordonează, vrînd-nevrînd, celelalte. Astfel în perioada sămănătorismului se deşteaptă în societatea românească simţul pentru artă şi literatură mai mult ca niciodată. Pentru prima dată se înfrăţesc clasele de sus şi de jos întru slăvirea lor. Şi faptul că un poet social, aproape socialist, Octavian Goga, este, la un moment dat, răsfăţatul saloanelor bucureştene, şi faptul că, după ce e relevat ca mare poet de către *Convorbirile critice*, poetul Cerna este îmbrăţişat de un bărbat politic conservator ca Alexandru Marghiloman [1], care-l trimite pe socoteala lui să-şi completeze studiile în Germania — dovedesc că literatura română în această perioadă se bucură de o trecere pe care n-o cunoscuse niciodată. Tot aşa de răsfăţat şi preţuit e Iorga, cu toată asmuţirea studenţilor din 13 martie 1906 în contra doamnelor din societate, care îşi propuseseră să joace, în cerc închis, piesa *M-me Flirt* de Robert de Flers, care n-avea în ea nimica reprobabil, decît că era scrisă în franţuzeşte.[2] Adina Gr. Olănescu, doamnă din înalta societate, îşi publică cugetările în româneşte. Saloanele d-nelor Sabina Cantacuzino, Eliza I. I. C. Brătianu, şi chiar ale reginei Elisabeta se deschid scriitorilor.[3] Iar un mare proprietar din veche familie boierească, Gr. G. Cantacuzino, întemeiază o tipografie, o bibliotecă şi o editură românească, „Minerva", şi joacă un rol de căpetenie în dezvoltarea gustului de citire în româneşte. Pentru întîia dată se vede minunea ca un scriitor (Mihail Sadoveanu) să poată trăi de pe urma literaturii. Iar

Caragiale — gata să-şi cedeze întreaga sa operă în august 1907 pe un preţ de o mie lei — găseşte pînă la sfîrşitul anului o sumă împătrită.

A doua perioadă, a naţionalismului, se remarcă printr-o activitate politică şi militară fără pereche în istoria noastră. În această perioadă se face trecerea Dunării în Bulgaria, şi, prin pacea de la Bucureşti şi abilitatea lui Titu Maiorescu, devenim arbitri între popoarele balcanice şi cîştigăm Cadrilaterul.

În această perioadă, se face expropierea şi se dă votul universal ; ştim să păstrăm o neutralitate înarmată, şi nu ne lăsăm tîrîţi de mişcările violente naţionale, puse la cale prin „Acţiunea naţională", „Federaţia unionistă" şi „Acţiunea patriotică", pînă ce nu dobîndim politiceşte, de la marile puteri aliate, toate avantagiile de teritoriu şi de demnitate politică la care aveam dreptul. Intrăm în război la momentul potrivit ; şi, cu toate că pierdem prima parte a campaniei (1916), noi ne refacem într-o jumătate de an şi obţinem marile succese de la Mărăşti şi Mărăşeşti (iulie, august 1917) ...În fine, tot în această perioadă, se petrec cele mai mari evenimente din istoria României [...]. România în acest timp se întregeşte astfel în hotarele ei [...], fiind recunoscută şi de marile puteri, în noua formă, prin tratatul de la Versailles.

A treia perioadă, în afară de marile fapte politice de aşezare a ţării, care totuşi nu dau caraoteristica vremii, *se distinge printr-o mişcare culturală* şi printr-un *avînt spre lumină* fără precedent în atmosfera vieţii noastre publice, prin afirmarea preeminenţei noastre artistice şi literare, atît în ţară cît şi în streinătate, şi — cu toate abaterile unor tineri necopţi — printr-o năzuinţă necunoscută pînă acum spre creaţiune originală şi literară, liberată de cătuşele streinătăţii, în toate direcţiunile [...]

Acest conspect este, credem, suficient pentru ca să ne dea convingerea în justeţea împărţirii ce făcurăm.

În cele ce urmează vom căuta să scoatem în relief, din *întîia* perioadă, *operele literare* care poartă mai mult pecetia permanenţei.

Capitolul I

ORIGINILE MISTICISMULUI NAȚIONAL

Cadrul în care se înrămează capodoperele literare de la începutul secolului le-am caracterizat încă de acum zece ani cu cuvintele de „misticism național" [a]. Acest misticism își are izvorul în activitatea teoretică a trei personalități din epoca anterioară, care au jucat roluri foarte deosebite în desfășurarea vieții noastre istorice din secolul XIX. În ordine cronologică, aceste trei nume sînt ale lui Simeon Bărnuț, I. C. Brătianu și Eminescu. În nici un alt suflet românesc — nici chiar în acela al lui Alecsandri — sentimentul românismului, ca entitate veșnic dăinuitoare pe aceste locuri, n-a avut rădăcini mai adînci ca în aceste suflete. Formulatorul teoretic al acestui sentiment este Simeon Bărnuț în discursul de pe cîmpul libertății din mai 1848, discurs a cărui perorațiune te înfioară și astăzi prin vibrarea lui mistică. E destul să amintim imaginea plugului, care peste mii de ani va face pietrele să vorbească și să mărturisească, în locul oamenilor, că în Ardeal a dăinuit cîndva un popor care prin slăbiciunea lui n-a știut să-și păstreze naționalitatea. Același simțămînt, mai realist, îl întîlnim în articolele lui I. C. Brătianu [4], pe care le publică în străinătate; dar mai cu seamă în faptele și aspirațiunile lui în legătură cu constituirea României ca regat.

Trăind departe de iradiațiunea sentimentală a acestui mare om, Eminescu îi formula totuși gîndurile cele mai ascunse în *Doina* și în partea a II-a din *Scrisoarea III*. În această din urmă poemă,

---

[a] Vezi *De la misticism la raționalism*, 1924, București.

trebuie să deosebim satira plevei politice din partea a III-a, de înălţarea şi adorarea marii figuri a lui Mircea, prototip al marilor patrioţi români în care, fără să vrea, Eminescu făcea portretul lui I. C. Brătianu, care pe acele vremuri era fruntea a tot ce românismul avea mai curat, mai capabil şi mai strălucit în sentimentele lui naţionale. Ceva mai mult. În articolele sale politice, Eminescu *nu face decît să amendeze teoretic faptele practice* ale lui I. C. Brătianu. Introducerea art. 7 din Constituţiune, făcută de acest bărbat de stat, sub oblăduirea lui vodă Carol şi cu sprijinul moral, între alţii, al lui Vasile Conta şi Titu Maiorescu, nu era decît aplicaţiunea practică, şi deci îmblînzită de împrejurări, a antisemitismului teoretic ce profesa poetul ziarist Eminescu. Teoria lui asupra păturii superpuse, teorie care nu putea duce la nimic (căci nu puteai goni peste Dunăre „greco-bulgărimea"), îşi găsea o aplicaţiune în asimilarea acestei pături prin viaţa politică şi economică, asimilare care e opera lui I. C. Brătianu, creatorul *păturii mijlocii* de astăzi între ţăranul de jos şi elita de sus. Chiar intrarea, atît de necesară pe acea vreme, în „Tripla alianţă" a României, nu putea fi streină de sentimentele lui Eminescu, care poate avusese şi prilejul să copieze pe curat articolul faimos al lui T. Maiorescu din „Deutsche Rundschau", prin care se pregătea acest act politic.

Oricît de deosebite şi oricît de vrăjmaşe s-ar părea spiritele mari în viaţa reală, ele au legături tainice în substrucţiunile sufletului poporului şi sînt mai apropiate între ele decît s-ar crede. Numai timpul înlătură atmosfera ce le desparte, iar viitorimea trebuie să-i vază în înrudirea lor genuină.

Această atmosferă, creată de Ion C. Brătianu, dă viaţă sufletească întregului tineret şcolar — în licee şi universităţi —, şi semnul cel mai impresionant al acestei stări de lucruri este faptul că în toamna lui 1890, „Liga pentru unitatea culturală a Românilor" [a] este fondată de către studenţi, şi toate mişcările dintre 1890—1900 n-ar fi avut nici un succes fără agitaţia chestiunii naţionale. Culminaţia teoretică a misticismului naţional o formează discursurile, înflăcărate printr-o grandioasă imaginaţie, ale lui Delavrancea. El dă o formă mai pipăită acestui misticism, atacînd pe cei ce i se părea că-l combat, lăudînd pe cei care-l promovau.

---

[a] Numele de „Ligă" a fost dat de răposatul profesor I. Lupulescu, pe atunci student în anul III al Facultăţii de litere. Cuvintele explicative „pentru unitatea culturală a românilor" au fost formulate de scriitorul acestor rînduri.

Scanned with OKEN Scanner

Atmosfera literară de la începutul secolului al XX este preparată, după moartea lui I. C. Brătianu și Eminescu, prin răspîndirea din ce în ce mai mare a cîtorva creațiuni care fac pipăită puterea spirituală a românismului. În afară de răspîndirea poeziilor lui Eminescu, care prin imitație dă naștere la un fel de boală, ies din ce în ce mai mult la iveală *Amintirile* lui Creangă, *Popa Tanda* și *Budulea taichii* de Slavici, dar mai cu seamă *Nunta Zamfirei, Noapte de vară, El-Zorab* și *Subțirica din vecini* ale lui Coșbuc, care contrazicînd curentul trecător eminescian adaugă, prin voioșia lui energică și prin sentimentalitatea sa idilică, de o originalitate românească fără pereche, puteri noi misticismului național ce însoțea discursurile lui Delavrancea. Creațiuni ca Baciu Micu, Milescu, Sașa, ale lui Duiliu Zamfirescu din *Viața la țară, Tănase Scatiu, În război,* precum și nuvela *La hanul lui Mînjoală* de Caragiale și poeme ca *Unde ni sînt visătorii* de Vlahuță colorează din ce în ce mai viu noua mișcare ce va să înceapă.

Toate scînteierile acelea de misticism național, răzlețite și ignorate în mare parte în vremea lor, se strîng într-o primă sinteză care străfulgeră în suflete și creează noua atmosferă literară: este reprezentarea lui *Vlaicu-vodă* de Al. Davila. A doua sinteză este crearea *Sămănătorului,* de Vlahuță și Coșbuc. *Vlaicu-vodă* reînviază drama istorică și pune, alături de Mircea al lui Eminescu, figura lui Vlaicu și sfințirea *datinei* din moși-strămoși, *Sămănătorul* caută să înlăture formula eminescianismului bolnav și să pună în loc viața originală a poporului român, cu frumusețile și adîncimile ei, așa cum o visase și o realizase și Eminescu. Literatura secolului XX începuse. Misticismul național își găsește forma și conținutul.

Baza lui o formează simpatia pentru săteanul român și pentru viața lui poporană, în afară de influențele streine; iar această bază tot de scriitorii enumerați mai sus este așezată. Eroii lui Creangă sînt țărani. Mircea al lui Eminescu e înfățișat ca țăran. Țărani aproape sînt eroii lui Caragiale din *La hanul lui Mînjoală,* și țărani curați sînt cei din *Năpasta.* Viața din operele de talent (mai puțin în cele de geniu) ale lui Coșbuc e țărănească. Și cele mai simpatice figuri, pe lîngă cele boierești, în Duiliu Zamfirescu, tot cele țărănești sînt. Se mai adaogă, la atmosfera acestor producțiuni, ecourile nedreptăților și apăsării țăranilor, indirecte din partea proprietarilor, directe din partea arendașilor și administrațiunii, precum și gîndul politic necontenit persistînd de la 1864, de a da pămînt țăranilor ce-l cultivau. Această atmosferă de *țărănism* se generalizează, prinde consistență și constituie oxigenul noilor producțiuni literare din se-

Scanned with OKEN Scanner

colul XX. Ele se manifestă ca *atmosferă mistică în operele ideologice*, în operele *literare* şi în poezie. Şi sub acest raport triplu le vom urmări în diferitele direcţiuni în care se manifestă.

Capitolul II

DIRECTIVELE MISTICISMULUI NAŢIONAL

În atmosfera creată de împrejurările analizate mai sus, se desemnează diferitele aspecte ale misticismului naţional. Pornind din acelaşi centru ideologic, el radiază în mai multe direcţiuni şi formează atmosfere speciale, prielnice unor anume opere şi neprielnice altora. În orice caz, capodoperele nu se conformează cu ele decît prin elementele lor adventive.

Prima direcţiune este reprezentată prin opere ce n-ar fi putut fi scrise fără să fi suferit direct sau indirect influenţa lui Eminescu. Este direcţia propriu-zis eminesciană. Aci intră opere ca *România pitorească* şi *Grigorescu* de Vlahuţă ; fabulele cu înţeles politic, poveştile şi povestirile mistice ale lui Caragiale. Vin apoi traducerea *Divinei comedii* a lui Dante, de Coşbuc, care uneori întrece textul original prin gravitatea şi unitatea armoniei *(Episodul lui Ugolin)*, şi dramele istorice ale lui Delavrancea, dintre care *Apus de soare*, e o capodoperă, în care autorul parcă îşi propune să facă viu şi pipăit ceea ce Iorga nu izbutise să facă istoriceşte în *Istoria lui Ştefan cel Mare*, discursivă şi confuză.

Această producţiune se leagă prin multe fire cu centrul *Vlaicu-vodă* al lui Alexandru Davila, constituind latura eminesţiană a misticismului naţional.

A doua direcţiune este aceea a *Sămănătorului*, iniţiată de Vlahuţă şi Coşbuc, continuată de Iosif şi de Chendi, şi pusă în valoare de N. Iorga. Ea îşi are nervul în dragostea acestui istoric pentru rămăşiţele trecutului nostru, pentru boierimea şi ţărănimea noastră băştinaşă, pentru românii cu soarta vitregă din ţările învecinate.

Înzestrat cu o memorie extraordinară şi cu o sensibilitate acută, aproape maladivă şi de o curăţie morală pe care numai tribulaţiile politice i-a întinat-o, acest scriitor neobosit cutreieră toate ţările

locuite de români, le descrie în diferite cărți în care povestește multe întîmplări din trecutul lor, și dacă l-ar fi ajutat geniul literar, ar fi făcut dintr-însele un fel de evanghelie a românismului. Formula de care se pare că e condus e că tot ce e românesc este sfînt și frumos. Este formula misticismului național sub aspectul *istoric*.

A treia direcțiune este cea ardelenească, pornită de la Sibiu, unde revista *Luceafărul*, fondată de Octavian Goga și Tăslăuanu, se mutase de la Budapesta. Această direcțiune are două laturi deosebite de acelea ale misticismului istoric, în orice caz altfel nuanțate. Pe cînd sămănătorismul este o mișcare vioaie, activă și optimistă, direcțiunea sibiană este pasivă și dacă nu pesimistă, cel puțin îndurerată. E drept că prin ziarul *Țara noastră* Octavian Goga duce o campanie viguroasă, sugestivă în aspecte neașteptate politice, dar nu articolele politice, ci poeziile sînt populare. Nota dominantă în atmosfera culturală o dă tot *Oltul*, *La noi*, *Lae Chioru*, *Dăscălița*, pe de o parte, și *Clăcașii* sau *Cosașul*, pe de alta. *Mila pentru muncitorul de pămînt* dusă pînă la cea mai extremă exagerație, împreună cu *durerea apăsării politice* în care zăcea poporul român ardelean sînt cele două note ale acestei direcțiuni specifice muzei armonice, dar fără universalitate, a lui Octavian Goga. Ele sînt caracteristica misticismului național sub aspectul *social-politic*.

O a patra direcțiune, care ar vrea să subjuge pe celelalte două, fără să izbutească totuși, este aceea a *poporanismului*, prin revista *Viața românească* de la Iași. Avînd un element rațional mai pronunțat, dar trădînd influența rusească, această direcțiune susținută prin operele lui I. Al. Brătescu-Voinești, Mihail Sadoveanu, G. Ibrăileanu, C. Stere, Jean Bart, Pătrășcanu, Topîrceanu, Spiridon Popescu, Mironescu, J., O. și C. Botez trădează același misticism național prin formula părăsită mai tîrziu că țăranul român trebuie, în operele literare, să fie *neapărat înfățișat sub culori simpatice*. Această direcțiune inaugurează alături de sămănătorism, dar cu sfera restrînsă *numai la țărănime*, literatura tendențioasă, care va conduce, de exemplu pe un Sandu Aldea, colaborator la *Sămănătorul*, dar scriitor și la *Viața românească*, să scrie un roman ca *Două neamuri*, pe care stilul îl susține, dar tendința îl omoară.

O a cincea direcțiune o constituie misticismul național etic al *Convorbirilor literare* de la 1907 încoace, reprezentată prin activitatea lui S. Mehedinți.

Scanned with OKEN Scanner

Acestei direcţiuni, de o parte, şi direcţiunii *Luceafărului*, pe de alta, se subordonează o parte [din] activitatea misticismului naţional sceptic al lui Chendi, care se opune, dar fără destul curaj şi mai cu seamă fără consecvenţă, misticismului naţional istoric. E o a cincea direcţiune.

O a şasea direcţiune este simbolismul reprezentat prin activitatea critică şi poetică a lui Ovid Densusianu. Este direcţiunea estetismului *Vieţii nouă*.

Faţă în faţă cu aceste direcţiuni, şi ridicîndu-se printr-o sforţare raţională deasupra tuturor curentelor, este direcţiunea *Convorbirilor critice*. Această direcţiune caută să fie un regulator al producţiei literare şi în acelaşi timp să înlăture, din aceste producţiuni, rugina tendenţioasă locală şi trecătoare cultivată de celelalte direcţiuni. Ea tinde să îndeplinească acest ideal prin concepţia adevărului estetic şi autonomia artei.

Căutînd să reducem la o unitate vizibilă aceste şapte direcţiuni literare, observăm că toate au la temelie dragostea pentru manifestare literară, în limba română, a sufletului şi spiritului român, o dragoste puternică, plină de avînt şi avînd rezonanţă în păturile mistice şi inanalizabile ale conştiinţei. Din această rădăcină răsar trei direcţiuni principale, cărora se subordonează mai mult sau mai puţin celelalte. Mai întîi o rădăcină puternică sentimentală, cu idealul său istoric, care la un moment dat grupează aproape toate puterile vii ale literaturii. Este sămănătorismul. După aceea vine o a doua rădăcină activă, practică, volitivă — deşi rămînînd teoretică —, din care răsare activitatea *Vieţii româneşti* de la Iaşi, cu poporanismul său, *Luceafărul* de la Sibiu, cu revoluţionarismul său melancolic şi *Convorbirile literare*, cu idealul său naţionalist etic. Este *poporanismul*.

În fine, a treia rădăcină este *intelectuală*. E rădăcina din care vor ieşi producţiunile eminesţianilor, apoi a scriitorilor conduşi de Ilarie Chendi şi Ovidiu Densusianu, precum şi acelea din jurul *Convorbirilor critice*. Este *criticismul*.

Fiecare dintre aceste direcţiuni îşi are nuanţa sa. Direcţiunea activă are nuanţa *ţărănistă (Viaţa românească)*, nuanţa *social-politică (Luceafărul)* şi nuanţa *etică (Convorbiri literare)*. Direcţiunea sentimentală are aci nuanţa *istorică*, aci nuanţa *etnografică*. În fine, direcţiunea intelectuală are nuanţa *artistică* în Delavrancea, Caragiale,

Scanned with OKEN Scanner

Vlahuță, nuanța *simbolistă (Vieața nouă)* a lui Ovidiu Densusianu, nuanța *sceptică (Viața literară)* și nuanța *critică (Convorbirile critice)*.

Astfel, literatura română de la începutul secolului XX se dezvoltă sub bolta ideologică a misticismului național. Nu însă toate aceste ideologii își caută temeiurile. Cele mai multe se afirmă și atîta tot. Teoretizări parțiale se întîlnesc în *Viața românească, Convorbiri literare* și *Vieața nouă*. Astfel, *Viața românească* duce mai departe erorile lui Dobrogeanu-Gherea, confundînd sociologia cu literatura. *Vieața nouă* sub forma distinsă a lui Ovidiu Densusianu, atacă două-trei probleme literare, fără să aibă șira spinării a unei concepții filozofice. Singura direcțiune care întemeiază un nou sistem ideologic este aceea de la *Convorbiri critice*. Ea își face drum în opinia publică prin mai multe opere ale autorului acestor rînduri, *Critica științifică și Eminescu, Teoria poeziei*, precum și prin *Știința literaturii, Principii de literatură, De la misticism la raționalism, Integralismul* etc., care aveau să apară mai tîrziu. Este singura direcțiune care în acest timp și-a creat o filozofie, o estetică, o metodologie literară și o critică pentru cercetarea operelor literare, și din care a ieșit și această lucrare.

Capitolul III

OPERE EMINEȘTIANE

1

IDEOLOGIA EMINEȘTIANĂ

Cea mai variată producțiune literară dintre 1900—1910 se datorește scriitorilor eminești. Sub acest nume înțelegem pe marii admiratori ai poeziei lui Eminescu, admiratori care își aveau reputația literară făcută înainte de 1900. Aceștia, lăsînd la o parte pe Maiorescu, sînt de o parte Caragiale, iar de alta, Delavrancea, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, Coșbuc, Al. Davila.

În acest capitol trebuie să studiem mai întîi *capodoperele ideologice*, în care miezul este afirmarea unei idei pusă în relief printr-o atmosferă sufletească originală și printr-un fond de imagini plastice proprii. În al doilea rînd, *capodoperele literare propriu-zise*, în care

partea de preț este atmosfera sufletească, fiind pusă în relief prin imagini plastice și-o ideologie originală. Și, în sfîrșit, în al treilea rînd, operele de *poezie*, în care partea însemnată sînt imaginile plastice originale, susținute de-o ideologie și o atmosferă sufletească, firește originale.

Începînd cu *ideologia*, trebuie să constatăm că de fapt nici unul dintre eminești ani n-a scris vreo capodoperă ideologică. Ideologia lor se găsește de obicei numai ca element secundar în capodopere cu caracter literar sau de poezie.

Un ideolog de deosebită valoare — cu atît mai mult cu cît și-a dat multă stăruință să-și împlînte teoriile în atmosfera europeană — ar fi fost A. D. Xenopol cu teoria sa asupra istoriei. Din păcate, Xenopol nu scrie literar, ci discursiv, și teoria lui, care ajunge, drept concluzie, la „seriile istorice", nu face decît să încurce modul de a face istorie de pînă acum, fără ca nimeni să le poată adopta. Este o idee mai mult subiectivă, fără substrat universal. Istoria, în adevăr, este o știință a individualului — căci faptul istoric se produce numai o dată, iar unmele pe care le lasă sînt independente de culisă, de laboratorul în care au fost concepute, și analogia cu știința stratelor geologice, care ar constitui și ea istoria pămîntului, nu-i slujește la nimic. Geologia este știință prin partea ei descriptivă ; pe cînd istoria trebuie să puie accentul pe partea narativă. Geologia este știință prin generalizările în spațiu, lucru pe care istoria nu-l poate face în timp. Oricum ar fi, A. D. Xenopol, mai puțin scriitor, deși a dat cea mai luminoasă *Istorie a românilor*, este un gînditor ; și, dacă opera lui asupra „filozofiei istoriei" nu poate fi privită ca o capodoperă a ideologiei, ca una ce nu are farmec literar, nu e mai puțin adevărat că rămîne ca mărturie a unei mari sforțări de cugetare, ce face onoare românismului din această vreme.

2

LITERATURA PROPRIU-ZISĂ EMINEȘTIANĂ

Nici *Povestea unei coroane de oțel* a lui Coșbuc, nici *Din trecutul nostru* de Vlahuță, nici chiar opusculul *1907* de Caragiale nu au vreo valoare literară statornică. Coșbuc, cînd scrie proză, nu are culoare, cugetarea îi este discursivă, compoziția dezgrădinată, stilul costeliv și fără armonie ritmică. Proza lui Vlahuță din scrierea *Din trecutul nostru* nu înlătură izul de prelucrare după o temă. A lua faptele istorice și a le poetiza printr-un stil curat și chiar ritmat,

dar a le face să-şi piardă vioiciunea cursivă şi nexul narativ, este a face operă hibridă, în care descrierea încurcă povestirea şi nu ne poate da farmecul naraţiunii. Proza lui Caragiale din *1907* este lapidară ; dar prea lapidară pentru un asemenea studiu care cere cursivitate. Sîntem departe în această proză de proza din *Cîteva păreri*, căci e searbădă din punctul de vedere al coloritului şi al vioiciunii.

Lucrările de căpetenie ale scriitorilor eminescieni în literatura propriu-zisă sînt *Cîteva păreri* de Caragiale şi *Grigorescu* de Vlahuţă.

Cîteva păreri este în adevăr o lucrare de literatură propriu-zisă de cea mai mare valoare. Este o lucrare de proză analitică, scrisă într-un stil de-o vioiciune extraordinară, cald, elegant şi adecvat. Uşurinţa cu care dă interes unor imagini, care altminteri ar fi respingătoare, ne arată marea putere de scriitor a lui Caragiale. Istoriceşte vorbind, această capodoperă a scrisului românesc a fost determinată de interminabila discuţie asupra artei pentru artă şi a artei cu tendinţă, provocată de Dobrogeanu-Gherea, care susţinea arta cu tendinţă, şi apoi combătută de P. P. Negulescu şi Mihail Dragomirescu prin *Convorbiri literare*. Caragiale vrea să pună capăt discuţiunii şi, scriind *Cîteva păreri*, susţine că o operă poate să fie şi artă pentru artă şi artă cu tendinţă, cu o condiţie : să fie scrisă cu talent. Chestia e numai că talentul, de care vorbeşte Caragiale, nu e talent, ci genialitate creatoare. Iar genialitatea creatoare nu înfloreşte într-un suflet fără să-şi dea o ordine. Această ordine cere ca în orice capodoperă de poezie energia tendenţioasă să nu treacă anume margini ; iar în capodoperele de ideologie şi de oratorie energia tendenţioasă să constituie însuşi nervul lor. Artă pentru artă este o cerinţă a poeziei, iar arta cu tendinţă, a ideologiei şi oratoriei. Pînă la un punct, istoria trebuie să fie şi ea tendenţioasă ; numai să nu strice exactitatea faptelor. Cu alte cuvinte, chestiunea pusă de Caragiale nu se poate rezolvi fără o analiză a genurilor literare, care fiecare îşi are legile lui. Oricum ar fi, *Cîteva păreri*, lăsîndu-şi pretenţiunile ideologice, este o capodoperă a literaturii propriu-zise române din acest timp.

Grigorescu este o capodoperă biografică descriptivă. Vlahuţă, cu sufletul lui cald, s-a apropiat de Grigorescu ca de un copil pe care l-a iubit din răsputeri. I-a dat inima, şi i-a răpit inima. Lui i s-a destăinuit, în toată modestia lui nativă, marele pictor, şi genialitatea lui creatoare a devenit familiară scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Vlahuță, cu iubirea lui de tot ce e românesc și mare, a prețuit, mai mult ca oricare altul această genialitate creatoare, și cu spiritul lui de observație și cu căldura lui emoțională a povestit viața pictorului pînă în cele mai mișcătoare amănunțimi. Marele merit al lui Vlahuță constă cu deosebire în redarea prin cuvinte a farmecului și frumuseților tablourilor lui Grigorescu. De la Odobescu, care în *Pseudokinegheticos* ne-a dat primele și reliefatele lui descrieri de opere artistice, pana românească n-a găsit culori mai precise și mai calde pentru a pune în cuvînt ceea ce e tablou pictural, decît aceea a lui Vlahuță. Sentimentalismul și izul satiric, care strică tot farmecul povestirilor lui Vlahuță, aci lipsește și rămîne luminoasă numai marea iubire a scriitorului pentru marele pictor.

Aceste scrieri dau mărturia unei aprige iubiri de limba și sufletul românesc, caracteristică spiritului român din acest timp.

3

POEZIA EMINEȘTIANĂ

Din pricina că, în esența lui, misticismul național în această perioadă se distinge printr-o energie adîncă și dîrză, scriitorii sînt înclinați spre o literatură tendențioasă, opusă poeziei. Singurul care rămîne mai credincios evoluției sale proprii este Caragiale.

În această perioadă, Caragiale nu scrie decît trei capodopere formale, *Boul și vițelul*, fabulă după Gr. Alexandrescu, *Ion* și *Talmud*, două fabule impecabile, mai cu seamă ca formă. În *Ion* simbolizează soarta nevinovată a țăranului care și-a vrut drepturile prin excesele revoltei din 1907, dar a fost potolit cu arma. În *Talmud*, Știul și Șmul, unul tinichigiu, celălalt giuvaergiu, caută să arate diferența dintre cei ce scriu mult și neglijent și cei ce scriu puțin și îngrijit. În *Boul și vițelul* ironizează pe cei care cred că au rezolvat chestia țărănească prin izlazuri, dar fără să ne facă pipăită afabulația.

Meticulozitatea în privința formei Caragiale a avut-o întotdeauna ; dar grija de formă din ultimul timp trădează mult prea mult lipsa de inspirație.

Oricum ar fi, această relativă lipsă de inspirație se vede și în cele două bucăți mai însemnate ce scrie în acest timp : *Kir Ianulea* și *Calul Dracului*. Cea dintîi, imitată după Machiavelli *(Belphegor)*, nu e o nuvelă, cum s-ar fi căzut să fie ci este o *poveste fantastică* cu cadru istoric, scrisă într-o limbă bogată în locuțiuni și în întorsături de frază. Ea face parte mai mult din literatura propriu-

Scanned with OKEN Scanner

zisă decît din poezie. Singura parte de adevărată poezie este episodul dintre Manole, căpitanul de arnăuți, și Negoiță. Kir Ianulea e dracul Aghiuță care e trimis de Tartorul cel mare pe pămînt ca să iscodească firea femeii. El coboară în Bucureștii de la începutul secolului XIX ca om, cu numele de Kir Ianulea, și ia pe Acrivița de soție. Acrivița îl cicălește, îl învîrtește, îl bagă în cheltuieli și-l face — fără să vedem însă cum — să-și piardă averea. El fuge de ceata creditorilor și e scăpat de Negoiță, un om sărman, care-l ascunde, și căruia Aghiuță îi promite să-l îmbogățească. De trei ori trebuia să intre diavolul în cîte o fată sau femeie bogată, de trei ori avea să iasă la vorba lui Negoiță, și, astfel de trei ori Negoiță, pentru însănătoșirea ființelor bîntuite de drac, avea să primească bani mulți. Dar Aghiuță, după ce-și îndeplinește promisiunea de trei ori, intră a patra oară și în Domnița, fata lui vodă, și nu mai vrea să iasă, cînd este chemat de Negoiță, așa că acesta — cu renumele ce i se făcuse — este amenințat să-și piardă capul. La urmă Negoiță recurge la un șiretlic, care pune în relief ideea de grozăvie cu care dracul trebuie să fi rămas despre femeie ; îi spune lui Aghiuță că dacă nu iese i-aduce pe Acrivița. Atunci dracul se sperie, iese din Domnița, și Domnița se însănătoșează.

Negoiță, firește, e încărcat de bani și onoruri și e condus pînă la Craiova de Manole, căpitanul de arnăuți. Acesta destăinuiește că Domnița nu e fata lui vodă, ci e chiar a lui, și că, dacă ea nu s-ar fi făcut bine, el s-ar fi înjunghiat. Dragostea arnăutului pentru fiica sa, atmosfera patriarhală din cerdacul lui Negoiță, accentul de sinceritate al întregului pasagiu constituie o adevărată scenă epică și susține întreaga povestire, care altminteri e ținută într-o notă generală, fără individualizări și pentru care ea, cum am spus, e de natură mai mult literară decît poetică.

Lipsa de inspirație la Caragiale se vădește și în *Calul Dracului*, o poveste simbolică cu fond scabros, ce nici măcar nu se poate povesti : amorul dintre un drac și o babă urîtă, cu care dracul zboară totuși în al nouălea cer. Lipsa de inspirație se vede în puțina fantezie pe care o arată Caragiale în călătoria Dracului, pe care Baba îl luase în cîrcă. Cadrul realist însă al Babei, care vinde covrigi la marginea tîrgului, este conturat cu o mînă de maiestru.

La rîndul său, Vlahuță se arată slab poet în poema tendențioasă *1907*, pe care n-a păstrat-o nici în opera sa și în care, vrînd să critice înalta politică, ne arată pe vodă cu Minciuna la masă. Bucata a scandalizat pe multă lume fără să aducă vreo mulțumire

poetului. Ea însă arată influența stearpă pe care tendenționismul propovăduit de curentul de la *Viața românească* a avut-o asupra unora dintre scriitorii noștri eminești din acea vreme. Și aci e locul de a arăta deosebirea dintre acest tendenționism și între energia simțirii în manifestarea ei prin cuvînt. Poezia *1907* are forma energiei, dar n-are fondul ei. E produsul unor influențe exterioare, iar nu al unei idei generatoare, cu rădăcina în adîncurile sufletului. Ea caracterizează nu *spiritul românesc* din acea vreme, ci sufletul lui. E accidentală și trecătoare, nu esențială și permanentă.

Activitatea poetică a lui Coșbuc din vremea aceasta are și mai puțină valoare caracteristică. În poeziile sale războinice găsim același tendenționism sterp, ca și în *1907* cu deosebirea că, pe cînd Vlahuță e tendențios în direcția socială, Coșbuc e tendențios în direcția națională.

Singurele manifestări caracteristice ale poeților eminești din această vreme sînt capodoperele *Vlaicu-vodă* (a doua formă), de Davila, reluată cu mare succes la Teatrul Național, și *Apus de soare* de Delavrancea.

Ele caracterizează cu deosebire spiritul român din perioada aceasta.

Vlaicu-vodă prezintă energia dîrză, inhibitivă, de care va da dovadă cu cîțiva ani mai tîrziu Ion I. C. Brătianu în perioada de neutralitate din 1914—1916. *Apus de soare* reprezintă energia neînfrîntă nici chiar de spectrul morții, energia activă și ofensivă de care va da o dovadă strălucită țăranul și ofițerul român la Mărăști și Mărășești, [...], ca ostași ai țării. Amîndouă aceste capodopere dramatice sînt precursoarele teoretice ale energiei violente ce avea să se manifesteze în marele război.

Am zis „capodopere" pentru că, cu toate defectele lor, ele conțin un sîmbure de inspirație adîncă și caracteristică spiritului român.

4

„VLAICU-VODĂ" DE AL. DAVILA

Vlaicu-vodă este o dramă istorică care are toate însușirile unei capodopere, cel puțin în ce privește realizarea celei mai însemnate părți din ideea generatoare. Această idee este încorporată în personagiul Vlaicu-vodă, om cu curaj tainic și tenace, cu tact inhibitiv, minte profund politică și inimă generoasă, care ține, mai-nainte de

Scanned with OKEN Scanner

toate, la împlinirea datinei, la realizarea legii pămîntului, așa cum a fost așezată din moși-strămoși. Ea nu iese la iveală decît în convorbire cu oamenii lui de credință. Altminteri ființa lui manifestă este umilă, blîndă, supusă, ba chiar prostănacă, dacă n-am simți în vorbele și faptele lui un iz de ironie. Vezi că treburile publice sînt duse de Doamna Clara, muma sa vitregă, papistașă, ce-ar vrea să catolicească țara, deși boierii, aliații tainici ai lui Vlaicu-vodă, i se opun. Acesta de-altminteri este și conflictul ce însuflețește și ajută la întruparea ideii. Doamna Clara, care este un personagiu numai parțial realizat — fiindcă joacă un rol superior facultăților ei intelectuale —, are un mare sprijin în acțiunea sa : țara ungurească și pe trimisul ei, Calliany, care are garda sa particulară, în chiar inima țării. Dar puțin i-ar păsa lui Vlaicu-vodă de el, dacă nu ar avea pe sora sa și pe bărbatul ei ostatici la Buda. Curînd-curînd, în urma unor combinații, ostaticii se vor întoarce, și cu sprijinul țarului sîrbilor, căruia i-a făgăduit să-i dea în căsătorie pe sora sa Ana, Vlaicu-vodă va putea să-și dea jos masca și va deveni el însuși. Dar pînă atunci, inima i se zbate sub ascultarea Doamnei Clara, care vrea să scape de boierii cei mai dîrji. Ea bănuiește că el se preface, caută să întoarcă în contra lui pe boieri, crede că i-a și întors și, ajutată de Mircea care, înamorat de Ana, e furios pe Vlaicu, pune la cale asasinarea lui. Dar Grue, remarcabilul personagiu care trăiește fără să vorbească și care simbolizează poporul, primește el lovitura lui Mircea. Vlaicu, scăpat cu viață prin sacrificiul lui Grue, înțelege gestul lui Mircea. De aceea îl iartă, după ce, arătîndu-i într-o tiradă genială greutățile domniei, îl face să se ofere să ia el locul lui Grue, iar pe Doamna Clara, răzvrătită în zadar, o trimete la mănăstire.

Drama tărăgănește mult din pricina acțiunii secundare romantice — dragostea lui Mircea pentru Ana —, iar peripețiile sînt prea numeroase. Totuși caracterul lui Vlaicu și accentul lui sufletesc, care au o linie și-o coloratură originală, fac această dramă foarte interesantă la reprezentație, iar suflul ce-o străbate de la un cap la altul, cu tot romantismul liric al stilului ei, o face foarte plăcută. Ea e pornită din gîndire și de aceea forma chiar prea dezlînată nu-i slăbește interesul. Efuziunile lirice, cum este de exemplu aceea asupra *datinii*, pusă în gura boierului Dragomir, nu fac efect liric și deplasat pentru că autorul știe să motiveze și să gradeze. Din acest punct de vedere *Vlaicu-vodă* e mult superioară dramelor romantice ale lui Victor Hugo.

Scanned with OKEN Scanner

Oricum ar fi *Vlaicu-vodă*, este, cum am spus, prima sinteză a misticismului național din secolul XX. Într-însa se schițează, pentru întîia dată și în mod real estetic, energia sacrificiului pentru datina trecutului românesc, energie care, din timidă, va deveni năvalnică și sublimă, în figura lui Ștefan din *Apus de soare*.

5

„APUS DE SOARE" DE DELAVRANCEA

O culminație a misticismului național în sufletul scriitorilor eminești reprezintă tragedia istorică shakespeareană *Apus de soare*. Cu toate că suflul epic înăbușă uneori vigoarea dramatică și acțiunea parcă lîncezește, cu tot exageratul său idilism, care totuși e așa de încîntător în Oana și Rareș, cu toate că conflictul exterior al dramei (conspirația lui Ulea) este numai indicat, totuși această capodoperă strălucește cu o lumină, o culoare și mai cu seamă o energie extraordinară în personagiul Ștefan cel Mare, personagiul principal, copleșitor de principal, al operei. Lăsînd la o parte conflictul exterior, care e neînsemnat, valoarea acestei opere dramatice stă în conflictul interior ce se petrece în sufletul lui Ștefan. Deși bătrîn și bolnav, voevodul își simte sufletul tînăr și voinic. El nu vrea să lase prilejul de a pedepsi pe poloni și de a lua îndărăt Pocuția, și pleacă la război pentru ca să se întoarcă și mai bolnav. El nu se dă totuși înfrînt și, în loc să se odihnească, ține județ, și-i vedem sufletul vioi și drept. Dar totuși, cu rațiunea limpede, el vede că sfîrșitul nu e departe, și, înfrîngînd durerile dinăuntru și intrigile de dinafară, caută ca voința lui care a fost voința Moldovei timp de 47 de ani să dăinuiască și după ce el se va sfîrși. El vrea în tron, după el, pe Bogdan, fiul său, chiar pe cînd e el în viață. Dar cînd dă să sărute mîna noului domn — după ce ne înfocase cu evocarea faptelor lui din trecutul depărtat — se prăbușește. Nu poate suporta faptul, după ce iscodise gîndul. Lupta între suflet și trup totuși continuă. Culminația acestei lupte poate fi crudă, dar e profund semnificativă. Chinurile arsurilor ce-i impun doctorii pentru vindecarea piciorului el le potolește rostind *Tatăl nostru*. Dar, dacă poate răbda chinurile arsurii, nu poate răbda și chinul sufletesc al uneltirilor în contra voinței sale. Paharnicul Ulea, cu partizanii lui — acum cînd știu că Ștefan, ars la picior, e mai [mult] mort — vor să proclame pe Ștefăniță ca domn. Ștefan, care știe că orice mișcare a trupului este mortală, nu poate suferi această idee. Și de pe patul de suferință, unde destăinuise Oanei că e sora

lui Rareș, de pe patul agoniei, își înfruntă durerile trupești, scoate spada, ucide pe Ulea, își consfințește voința — și cade mort.

Această energie dîrză, care e replica activă a energiei inhibitive a lui Vlaicu-vodă și replica dramatică, după cum vom vedea, a lirismului lui Cerna, este profund caracteristică *spiritului român* în această perioadă de misticism teoretic.

Capitolul IV

CONVORBIRISMUL

(Misticismul național etic)

1

IDEOLOGIA CONVORBIRISTĂ

Cu începerea anului 1907 și trecerea *Convorbirilor literare* sub direcțiunea lui Simion Mehedinți, această revistă își schimbă rostul. De unde pînă în 1907 Maiorescu luptase, obținînd succese strălucite, pentru *adevăr*, de-acum încolo *Convorbirile literare* aveau să lupte pentru *idealul național*. E remarcabilă, în articolele noului director, alunecarea de la un ideal la celălalt și punerea în valoare a unor citate din *Criticele* lui Maiorescu pentru întemeierea, nu a vechiului ideal, ci a celui nou. Condeiul mistic a făcut și această minune, pentru care nu i se poate aduce decît imputarea că în literatură misticismul e bun, dar să fie ascuns și să nu abuzezi de el.

Convorbirile literare, în prima decadă a secolului, are deci două perioade. Perioada conducerii lui Ion Bogdan, cînd idealul cel vechi încă trăiește, și perioada conducerii lui S. Mehedinți, reprezentantul noului ideal.

Prima perioadă se deschide cu două volume omagiale, cele dintîi de acest fel în literatura română. Aceste volume sînt *Omagiu lui Titu Maiorescu* și *Poezie și proză*, omagiu lui Iacob Negruzzi.

În omagiul lui Iacob Negruzzi se cuprind fragmente sau lucrări întregi din scrierile ce s-au publicat în *Convorbirile literare* cît timp au fost conduse efectiv de autorul acestor rînduri (1895—1899). Dintr-însele sînt de relevat *Tănase Scatiu*, roman bine scris, dar tendențios, constituind unmarea la *Viața la țară*,

Scanned with OKEN Scanner

roman mult mai solid, dar care are defectul de a fi un fel de localizare după romanele lui Tolstoi. Amîndouă însă cuprind o atmosferă în care se presimte epoca misticismului național.

În *Omagiu lui [Titu] Maiorescu* este de relevat — ca un studiu ce a avut o dezvoltare ulterioară în cugetarea românească — opusculul *O controversă metafizică*, în care se vede o orientare filozofică nouă. Într-însa, autorul acestei culegeri și al acestor rînduri studiază o contradicție din filozofia lui Spinoza și subliniază partea adîncă a diferitelor filozofii, care, deși absolut deosebite între ele și deci distrugîndu-se unele pe altele, constituie, ca și capodoperele literare și artistice, tot atîtea ființe de sine stătătoare. Aceste entități deși sînt contradictorii cer ca să fie înțelese în ele însele, ca tot atîtea eminențe ale gîndirii omenești, și deci, pentru a fi pătrunse, nu trebuie *criticate*, cum se face de obicei, ci numai *unificate* fiecare în parte.

Ideologia lui Titu Maiorescu din acest timp se găsește implicată în capodopera *Prefață la discursurile parlamentare* publicată acum în urmă în volum aparte sub numele de *Istoria politică contimporană*.

În această *Prefață* două idei directoare se furișează în povestirea faptelor politice la care Maiorescu a luat parte și în care s-a afirmat prin discursurile sale. Este mai întîi ideea *consecvenței* în politică. Confundînd acțiunea *politică*, ce, prin esență, este oportunistă, cu consecvența *logică*, rectilinie, Maiorescu face ironice și caustice observări în contra activității marelui partid liberal, pe care îl învinuiește că, în multele chestiuni — și cu deosebire în chestiunea *dinasticismului* și în *chestiunea națională* — s-a contrazis. Omul de stat, care cu deosebire s-a arătat neconsecvent în aceste două chestiuni este Dimitrie A. Sturdza, și lui Maiorescu îi aruncă cele mai ascuțite săgeți literare.

Încurajîndu-se de succesul acestui atac, Maiorescu caută să facă un merit extraordinar partidului din care face parte (al „conservatorilor junimiști"), pentru că singur el, dintre toate partidele și grupurile politice, a apărat ideea dinastică fără șovăire. Dar partidul conservator-junimist sau cu titlul oficial — partidul constituțional — a fost un partid mic, fără răsunet în țară și, oricît de consecvent ar fi fost în privința dinasticismului, nu el poate să creadă că a împlîntat în inima poporului această idee. Ideile sociale nu se împămîntenesc decît prin masele mari ale unui partid care le adoptă. Și oricît de neconsecvent ar fi fost partidul liberal

Scanned with OKEN Scanner

față de dinastie prin mișcările lui neoficiale, el a răscumpărat aceste greșeli colaterale și mai mult de tactică prin faptul că a popularizat gesturile democratice și demne ale lui vodă Carol, „învingătorul de la Plevna", și faptele Elisabetei doamna, „mama răniților". A fost marele merit al lui I. C. Brătianu, ca, în vreme ce partidul conservator, cu junimiști cu tot, rămăseseră atît de puțini că nu puteau cuprinde laturile unei mese de club, în timp de doisprezece ani de guvernare aproape absolută, Brătianu să țină cît mai sus numele regelui Carol și al reginei în masele populare. La lumina acestor idei, atacul lui Maiorescu în contra partidului liberal pe tema inconsecvenței apare *tendențios*, mai tendențios decît o permite genul literar-istoric, dar cu care se poate făli genul ideologic.

Prin studiul *O controversă metafizică* publicat în *Omagiu lui Titu Maiorescu* se deschide oarecum partea misticismului rațional, care avea să culmineze din punct de vedere literar în *Convorbiri critice*, iar din punct de vedere filozofic în *Integralism*.

Tot în această perioadă pînă la 1907 trebuie relevată, ca ideologie literară a *Convorbirilor literare*, și articolul *Direcțiuni literare*, scris tot de autorul *Controversei metafizice*. În acest articol se caută a se reînvia vechiul crez formulat de Maiorescu : adevărul mai înainte de toate, atît în artă cît și în știință. Acest adevăr avea să fie însă în curînd modificat în înțelesul lui prin activitatea estetică și literară a autorului acestor rînduri. El caută în adevăr să separe adevărul estetic de cel științific și să distingă emoțiunea *psihologică*, produsă de adevărul în înțelesul lui Maiorescu, de emoțiunea estetică produsă de adevărul estetic în noul înțeles. Adevărul lui Maiorescu era analitic și se aplica și la artă și la știință. Noul adevăr era analitic în știință și sintetic în artă. Priceperea adevărului analitic ducea la certitudine ; aceea a adevărului în artă ducea la emoțiunea estetică.

În a doua epocă a *Convorbirismului*, două opere de valoare ideologică avem, și amîndouă prezentîndu-se sub forma oratorică. Una e datorită lui Titu Maiorescu, cealaltă lui Duiliu Zamfirescu ; sînt discursurile ținute la Academie asupra *Poporanismului*. Discursul lui Duiliu Zamfirescu este îndreptat, din punct de vedere ideologic, în contra poporanismului ieșean, dar mai cu seamă în contra misticismului social, nuanța ardeleană a misticismului național — în specie în contra lui Octavian Goga. Acest atac este întemeiat, între altele, și pe teoria că viața poporului nu poate da

Scanned with OKEN Scanner

materie de artă tocmai pentru că e poporană, şi că poezia poporană în adevăr frumoasă se datoreşte nu colectivităţii poporane, ci unui anume poet distins care s-a ridicat deasupra poporului. Este latura antipatică din misticismul lui Duiliu Zamfirescu, pe care zadarnic a mai căutat să-l valorifice prin poemul neizbutit *Miriţă*.

Just în ce priveşte ideea că poezia poporană nu atinge decît rar idealul estetic, căci ea, fiind cîntată, indică atitudini sentimentale şi nu întrupează sentimente în toată evoluţia lor, discursul lui Duiliu Zamfirescu este nedrept cînd critică dulcegăria lui Alecsandri, şi Maiorescu i-o spune cu căldură. Zamfirescu nu recunoaşte marele merit al acestui poet, care a ridicat la rangul de mare poezie multe din producţiile poporane, între altele *Mioriţa,* înţeleasă ca poezie lirică, *Mihu copilul,* dar mai cu seamă *Mînăstirea Argeşului,* o capodoperă epică universală. Tot în acest discurs Duiliu Zamfirescu relevă, iarăşi cu drept cuvînt, caracteristica firii românului, care nu e cum crede Alecsandri, poetică, ci politică. Tot atît de justă, deşi nu destul de argumentată [de] Duiliu Zamfirescu, e condamnarea tendenţionismului şcoalei de la Iaşi, cum şi cel social din poeziile prea extremiste ale lui Goga.

Răspunsul la acest discurs, datorit lui Titu Maiorescu, e de-un farmec netăgăduit, dar asupra chestiei tendenţionismului în care are aceeaşi părere ca Duiliu Zamfirescu, alunecă elegant, pentru că altfel s-ar fi pus în contradicţie cu laudele pe care le adusese lui Goga.

În orice caz atît Duiliu Zamfirescu, cît şi Maiorescu, ridicîndu-se în contra exagerărilor tendenţioase ale noului curent de creaţiune, se unesc în slăvirea *românismului,* fie pe o latură, fie pe alta. E trăsătura caracteristică a misticismului naţional conservator, misticism cu raţiunea matură, dar fără entuziasmul tineresc.

2

LITERATURA PROPRIU-ZISĂ CONVORBIRISTĂ

Trecînd la literatura propriu-zisă, în cercul *Convorbirilor literare* avem de remarcat în prima perioadă (pînă la 1907) mai multe studii şi articole.

Oratori, retori şi limbuţi este un studiu mai mult polemic, provocat se pare de articolul nedrept, dar savuros, al lui S. Mehedinţi în contra lui Take Ionescu. În acest articol Mehedinţi numeşte pe oratorul discursului *Instinctul naţional* din 1916, nici

Scanned with OKEN Scanner

mai mult nici mai puțin decît Trăncănescu. Maiorescu, fără să atace pe Take Ionescu face o clasificare a vorbitorilor, dar partizanilor acestui mare om politic le aruncă cîteva săgeți ironice potrivite.

În articolul asupra poeziei contesei de Noailles, autorul acestor rînduri relevă, înainte chiar de a fi fost relevat de francezi, marele suflu din poeziile acestei scriitoare și arată atingerile între imaginile rustice și strălucitoare ale acestei poete și viața strămoșilor săi pe întinderile aurii ale cîmpului românesc.

În articolul asupra lui St. O. Iosif, același critic relevă pentru întîiași dată pe acest poet, formulează caracteristica poeziei lui și arată marea valoare a capodoperelor *Doina* și *Seceta*.

Dar unul din serviciile ce același critic face literaturii române este popularizarea figurii lui Maiorescu printr-un studiu din *Literatura română modernă*, care numai în aparență este o carte didactică. Întîmpinînd opoziția lui Ovid Densusianu în sînul Consiliului permanent din Ministerul Instrucțiunii, el dă o replică, nepublicată încă, admisă de Consiliu, în care arată marele rol pe care-l avusese Maiorescu în ultimii 30—35 de ani ai secolului. Popularizarea acestui rol prin *Literatura română modernă*, compusă cu ajutorul bibliografic și istoric al lui Gh. Adamescu, se datorește acestor autori.

Tot în această perioadă se relevă, ca un mare polemist, incisiv și caustic Ștefan Orășanu. Capodopera lui este de natură critică. Este culegerea de articole *„Fabulele" lui La Fontaine*, care n-au ieșit încă din coloanele *Convorbirilor literare*. Este atîta erudiție aleasă în aceste articole, este atîta spirit fin și pur, atîta ingeniozitate în atac, că putem zice că este cea mai însemnată lucrare românească de acest fel a timpului. Știința superficială a lui Pompiliu Eliade, care trecuse prea repede prin prea multe domenii de cercetare și n-avusese vreme să le aprofundeze, este pusă într-un relief aproape dureros. Orășanu are ironia amară și neîndurătoare; dar cu atît mai viu e farmecul literar al scrisului său.

Un scriitor plin de parfumul anticității celei mai afunde, calm și măreț în descrierile lui, e Teohari Antonescu. *Lumi uitate*, cum se și intitulează volumul lui, cuprind niște studii, care trebuie ținute minte din pricina frumuseții lor exotice și a gîndului mistic de care sînt pătrunse. Lăsînd la o parte zgomotul actualității, Teohari Anto-

Scanned with OKEN Scanner

nescu se cufundă cu mintea în viaţa Asiriei, Caldeii, Indiei, şi caută să pătrundă, cu o uşurinţă de condei remarcabilă, tainele civilizaţiunii acestor ţinuturi hieratice. În acelaşi timp cu arta de a plasa citatul caracteristic, pe care o are în comun cu Simeon Mehedinţi, el ne familiarizează cu scriitorii cei mai interesanţi care s-au ocupat, de prima mînă, cu scormonirea acestor lumi uitate sub grămezile de ruini ale pustiei. Prin aceste studii Teohari Antonescu leagă tendinţele misticismului naţional cu izvoarele lui orientale.

Scriitori istorici, *Convorbirile literare* aveau în acest timp pe Pompiliu Eliade, care, corect dar fără adîncime, n-a putut să ajungă la maturitate, pe compactul şi concisul Onciul, pe cursivul şi limpedele Ion Bogdan, pe fluidul, dar încîlcitul Iorga, pe liniştitul Floru, pe volubilul Tzigara, pe eruditul sever Popa-Lisseanu, pe clarul Litzica ; dar toţi aceştia, la care putem adăuga pe N. Dobrescu, n-au scris în acel timp vreo capodoperă. Oameni de ştiinţă, mai înainte de toate, ei nu şi-au dat seama că scrisul care urmăreşte adevărul nu străluceşte de frumuseţe decît cînd intelectualitatea limpede, spre a deveni integrală, este sprijinită de simţire şi energie.

În perioada a doua a *Convorbirilor literare* se disting în literatura propriu-zisă mai mulţi scriitori. E mai întîi S. Mehedinţi, care, fără să aibă un fond adînc, are o rară strălucire de formă. Arta cu care ştie să combine textul său cu citatele ce face, este incomparabilă şi, cu toate gongorismele ce-i scapă, Mehedinţi este unul din cei mai buni prozatori ai noştri. Articolul în care i se văd calităţile este *Alexandru Odobescu,* o bucată antologică. În acest articol, se arată căldura intimă cu care priveşte figura marelui om. Simpatia pentru dînsul ni se transmite şi nouă.

Un alt articol remarcabil mai vechi, dar publicat în *Sămănătorul,* este *Primăvara literară,* în care Mehedinţi îşi arată cu căldură comunicativă dragostea lui pentru românism şi literatura românească. E o capodoperă de retorică fină, care te face aproape să accepţi ideea greşită că Eminescu cel mare este aproape numai în bucăţile lui patriotice. Este o atitudine literară unilaterală, care convine criticii de curent, dar care poate fi uşor înfrîntă de spiritul critic integral.

Un scriitor, ce se dezvoltă în preajma *Convorbirilor literare* este Ion Rădulescu-Pogoneanu cu cîteva *Studii* asupra lui Eminescu, în care se pun în valoare variatele sale cunoştinţe din viaţa poetului cu privire la traducerile lui rămase în manuscript ; dar mai cu

Scanned with OKEN Scanner

seamă cu opera sa *Viața lui Pestalozzi*, publicată ca introducere la traducerea operei acestui pedagog, *Leonard și Gertruda*. Această biografie, scrisă cu sufletul, este însemnată printr-un stil de o eleganță cursivă, de-o adecvanță concisă, și de-o căldură incisivă greu de imitat. Autorul ține la Pestalozzi ca la un iubit al inimii lui. Urmărește, cu patimă reținută, tribulațiile copilărești, dar atît de semnificative ale marelui pedagog și ne interesează cu viața lui ca cu viața unui frate. Este o capodoperă a genului, și, cu toată lungimea ei, poate fi pusă alături de concisa capodoperă a lui Maiorescu *Ioan Popovici-Bănățeanu*, scrisă la sfîrșitul secolului trecut.

Tot aci trebuie să vorbim de o scriitoare care s-a dezvoltat în preajma lui Maiorescu, fără să facă direct parte din cercul revistei *Convorbiri literare*. Este vorba de Bucura Dumbravă, autoarea romanelor românești, scrise în nemțește, *Pandurul* și *Haiducul* și a eseului scris în românește, *Cartea munților*, o capodoperă de inspirație și de limbă românească sănătoasă, de stil viguros și bogat în limpezimea, prospețimea și cursivitatea lui savantă. Cartea aceasta o sorbi ca pe o apă de izvor. Este într-însa o atît de mare iubire de natură, o atîta intimitate cu frumusețile dumnezeiești ale munților, atît de măreți și puri în singurătatea lor, o atîta cunoștință de ascunzișurile și taina vîrfurilor greu accesibile, că e fără doar și poate una din cele mai frumoase [cărți] ale literaturii noastre.

Tot în *Convorbiri literare* din perioada a doua își publică P. P. Negulescu capitolele din monumentala sa lucrare *Istoria filozofiei Renașterii*. Înarmat cu un simț ordonat al erudiției, cercetînd izvoarele la origină, avînd o expunere de o limpiditate clasică și un mers sigur al verbului, P. P. Negulescu scrie această carte de valoare europeană și dă un model de scriere istorică, pe lîngă care obișnuitele lucrări istorice sînt adevărate vălmășaguri. Această carte, prin preocupările ei științifice, prin înaltul înțeles ce caută să-l scoată, iese în afară de atmosfera misticismului național, chiar dacă este produsă într-însa. Ca și poezia lui Cerna, ea are o semnificație ce-o leagă de spiritul, iar nu de sufletul românesc din această vreme.

Două serii de studii de natură filozofică și una de natură descriptivă se mai relevă acum în preajma *Convorbirilor literare*, dar fără să ne dea decît promisiuni de capodopere. Ele rămîn deocamdată în atmosfera epocii, dar avînd un stil promițător de lucruri

Scanned with OKEN Scanner

noi. Sînt studiile filozofice ale lui C. Rădulescu-Motru, Ion Petrovici şi C. Antoniade, de o parte, şi studiile geografice ale lui C. Brătescu, de altă parte.

Cursiv şi logic, C. Rădulescu-Motru scrie multe studii sau polemice de natură filozofică. Unele sînt îndreptate în contra partidului liberal şi au un iz pronunţat ideologic, altele vizează logica şi psihologia, dar nu ajung la farmecul literar cerut de o capodoperă. Meritul lor e originalitatea gîndirii.

Robust şi armonios, I. Petrovici, care avea mai tîrziu să devină un descriptiv de seamă, se distinge printr-un mers original al gîndirii, care şi ea îşi are laturile ei originale. Mai mult decît Maiorescu, el introduce arta în expresivitatea filozofică. Şi e păcat că, cu această formă, a rămas numai la eseuri viguroase, fără o concepţiune de ansamblu.

Cursiv şi bogat în expresie, Antoniade, în traducerea lui Carlyle şi în articole originale, putea să rămînă în literatură dacă ar fi continuat să-şi lustruiască şi mai mult stilul, care, mai cu seamă în traducere, are izul originalului, iar în opera originală are pe al primitivismului.

Bucăţile lui C. Brătescu sînt remarcabile prin desen şi culoare, şi ar fi de dorit ca articolele sale să fie strînse într-o colecţiune mai accesibilă cititorului.

3

POEZIA „CONVORBIRILOR LITERARE"

1. Poezia lirică a *Convorbirilor literare,* chiar după ce au pus la contribuţie poeziile ulterioare ale lui Cerna, e inferioară producţiunii *Convorbirilor critice* ce apar în acelaşi timp. Ceea ce e de relevat în *Convorbirile literare* sînt însă tot inspiraţiile acestui poet, al cărui gînd revoluţionar se îngăimează acum cu idealul patriotic al revistei. Sonetele *Zile de durere* sînt totuşi producţiuni de adîncă poezie.

Căci, deşi legate de un eveniment local — răscoalele ţărăneşti din 1907 —, Cerna găseşte puternicul accent care ne ridică sufletul la universalitate, locală şi prea lungă. Situaţia lui Torquato faţă de stindardele ce se întorc însîngerate, dar fără triumf, în capitala ţării, gîndul că nu trebuie să ştim nici al cui e sîngele, nici cine l-a vîrsat, ne cutremură şi astăzi şi va cutremura sufletul omenesc

ori de cîte ori înăuntrul unui neam, se va ridica frate contra frate. Zadarnic însă Cerna îşi diluează acest accent în poemele lui mai lungi, *Poporul*, *Tolstoi* şi altele : filozofia monotonă ia locul poeziei viguroase.

Mai interesante sînt bucăţile din acest timp, *Amor*, *Floare şi genună* şi *Torquato şi Eleonora*.

Amor, este o reprezentare nouă, tot şăgalnică, dar dinamică, a *Pajului Cupidon* de Eminescu. Deşi puţin manierată, are cîteva imagini care au valoare universală. Curajul fetei la apropierea amorului, lipsa ei de voinţă cînd amorul o subjugă, deziluzia ce vine după ce amorul învîrteşte ceasornicul, precum şi expresia de necaz finală sînt trăsături durabile. E o bucată de poezie, care se impune şi prin relativa ei sobrietate.

Acelaşi lucru îl putem spune şi despre *Floare şi genună*. Maniera de care e izbită este retorismul prea vizibil. Totuşi accentul din cîteva versuri este emoţionant. Asemănarea dintre floarea ce creşte nestingherită pe marginea prăpăstiei şi dintre ursita omului, care în faţa pericíunii ce-l aşteaptă se frămîntă zadarnic, este de-o semnificaţie universală.

E păcat însă că *Torquato Tasso şi Eleonora*, deşi conţine multe versuri frumoase, e oarecum Eleonora ; chiar dacă-i dăm, cum şi trebuie, valoare simbolică, este prea particulară şi vigoarea versurilor degenerează în litanie.

Oricum ar fi, acestea sînt singurele bucăţi ce în acest timp mai păstrează din frăgezimea lirică a poetului. Dar într-însele nu mai găsim avîntul din *Noapte* şi *Către pace*. Accentul a pierdut din intensitate, impresia, din prospeţime. Totuşi le putem considera, ca şi pe acelea, că fac parte din patrimoniul spiritului român din secolul XX.

Alexandru A. Naum în vremea aceasta scrie în *Convorbiri literare* versuri idilice, dar fără energie şi fără adîncime. Ciuchi nu are destulă îndemînare formală.

Un poet interesant, care colaborează în acest timp la *Convorbiri literare* e A. Toma. Născut Moscovici şi avînd în sufletul lui totuşi dragostea de ţară şi de al doilea neam, a cărui limbă o cunoaşte bine şi cu care are mari afinităţi, acest poet în cîteva poeme caută să întrupeze simţămîntul unitar care-l leagă de cele două

Scanned with OKEN Scanner

neamuri. Dar acest avînt este mai mult intelectual decît instinctiv, şi sinteza dintre cele două sentimente mai mult sau mai puţin contrarii nu este desăvîrşită. Toma are şi încercări de poezie mare; dar nu izbuteşte să creeze decît o capodoperă — *Ora lecţiei*, poezie în care se adresează mamei şi copilului său. Este în această poezie un aer de intimitate, de afecţiune şi frăgezie, un avînt sincer spre adîncurile sufleteşti, care ne dă cea mai curată încîntare.

Tot ca lirici ai *Convorbirilor literare* pot fi socotiţi şi poeţii Robeanu, Tutoveanu şi Florian Becescu.

Cu toate sforţările lor, nici unul nu izbuteşte să scrie vreo capodoperă. Robeanu (pseudonimul bucovineanului George Popovici) imită pe Eminescu într-un mod concis. Florian Becescu este un eminesţian diluat. Singur Tutoveanu, cu plopii lui, care deşi luaţi de la Eminescu parcă au şi o viaţă proprie, singur el ar fi putut însemna ceva în lirica noastră, dacă, pe lîngă încăpăţînata lui stăruinţă, ar fi avut mai multă energie. Lipsa de energie fac versurile lui să fie sentimentale şi adesea lipsite de directivă. Sînt lucrări pe care le înăbuşă vremea.

2. Poezia epică în centrul de la *Convorbiri literare* se arată destul de slab.

Poema eroică-comică *Povestea vulpii* de A. Naum e o operă hibridă. Concepută în afabulaţia ei epică după *Reinecke Fuchs* de Goethe, este totuşi scrisă în alt spirit decît poema marelui german. Ţinta autorului este mai mult satirică. El nu poate suferi politicianismul în toate înfăţişările lui şi-l izbeşte cu ironie ori de cîte ori poate. Ne-am întinde mai mult asupra acestui poem, dacă ar fi o capodoperă. El rămîne însă o lucrare de talent.

Poemul *Miriţă* de Duiliu Zamfirescu este mai mult liric. Evenimentul ce cîntă e dezgrădinat, lipsit de motivări, cadrul aproape lipseşte, ca şi concepţia epică. În citirea lui nu ne dezdăunează decît cîteva pasagii lirice. Altminteri este o povestire în care misticismul naţional este evident.

Povestitorul Marcu Beza are, în schiţele şi nuvelele sale, o limbă curată şi armonioasă şi multe amănunte interesante din viaţa macedoneană; dar n-are energia, de care nu trebuie să se lipsească nici o capodoperă literară, necum de poezie, şi uneori cade în sentimentalism.

În acelaşi caz este povestitorul Mihail Chiriţescu, care însă, cel puţin din punctul de vedere al formei, este original. E un exemplu unic de bogăţie a limbii dintr-o parte a ţării. Autorul, originar

Scanned with OKEN Scanner

din sudul Ilfovului, întrebuinţează o limbă plină de dictoane locale, de expresiuni influenţate de apropierea Dunării şi a raelei turceşti de la Giurgiu. Dar înnodarea şi deznodămîntul nuvelelor sale lipsesc.

Reputaţia revistei *Convorbiri literare* este menţinută totuşi în poezia epică de către George Murnu prin geniala traducere a *Iliadei* şi prin schiţele şi nuvelele — deşi cele publicate aci nu sînt cele mai caracteristice — ale lui I. A. Bassarabescu.

Traducerea lui Murnu, deşi scrisă în metrul hexametric, se rezolvă la citire în mod firesc în metrul amfibrahic, care, în deosebire de hexametru, e o unitate metrică naturală a limbii române. Armonia şi bogăţia limbii, originalitatea stilului, cu întorsăturile lui neaşteptate, ritmul măreţ şi totuşi intim, fac din această capodoperă un izvor permanent de viaţă literară. Conştiincios pînă la meticulozitate, Murnu n-a rămas la versiunea din *Convorbiri literare*. Cu simţul armoniei înnăscut într-însul, el a mai compus o a doua şi a treia versiune, căutînd să facă mersul povestirii cît mai natural şi mai cursiv. Şi-a izbutit.

Bassarabescu se pune în relief nu atît prin povestirile-i, cam nefăcute, din *Convorbirile literare*, cît prin bucăţile publicate prin alte reviste. De remarcat sînt : *Cît ţine liturghia*, *În vacanţă*, *Domnul Dincă*. Cu deosebire, în cele două dintîi, Bassarabescu creează un nou gen, descriptivul epic. Descriind un interior sau o natură moartă, cu o minuţiozitate aproape prea mare, acest scriitor şi poet în acelaşi timp ne face să reconstituim eroii care trăiesc sau au trăit în acel interior sau în mijlocul acelei naturi. În *Domnul Dincă* e de remarcat descrierea simbolică a unei flori prăfuite în curtea fabricii şi care simbolizează sufletul lui Domnul Dincă.

Bassarabescu se distinge printr-un stil sobru şi robust, deosebindu-se de al lui Caragiale printr-o mai mare fluenţă.

La *Convorbirile literare* mai colaborează în acest timp şi Slavici. Slavici însă nu mai face nici un progres de la *Popa Tanda* şi de la *Budulea Taichii*, capodoperele lui publicate în secolul trecut.

Către sfîrşitul primei decade a secolului XX, începe să colaboreze la *Convorbiri literare*, luînd-o pe urma lui Cerna, şi Gîrleanu, şi anume cu schiţe din *Lumea celor cari nu cuvîntă*, cea mai originală producţie a sa. Sînt o serie de povestiri din lumea animalelor, în care, cu o cursivitate clasică şi cu o noutate de expresie remarcabilă, ne înfăţişează cîte un mic eveniment din viaţa jivinilor. Cu mai mult simţ al motivării, ca în *Bătrînii*, carte publicată

Scanned with OKEN Scanner

cu cinci ani mai înainte, Gîrleanu izbuteşte să ne dea cîteva perle mai mult descriptive, dar fără să ofusce emoţiunea epică în care micile vietăţi trăiesc o viaţă nouă şi neaşteptată. De relevat cu deosebire este bucata *Luptătorii*, care poate face onoare oricărei literaturi. Unele din aceste istorioare epice iau valoare simbolică, precum e *Voinicul*, publicată în *Convorbiri critice*.

E de amintit aci povestitorul Ioan Paul din vechiul cenaclu al *Convorbirilor literare* cu nuvela sa *Florea Ceteraşul*, mult lăudată, dar care e lipsită de compoziţie, iar motivările faptelor sînt defectuoase.

3. În poezia dramatică, la *Convorbiri literare* caută să se pună în relief doi noi scriitori, care fac parte din înalta societate a ţării, Ion C. Miclescu cu *Mama* şi *Jertfa*, şi Alexandru G. Florescu cu *Sanda* şi *Chinul*.

E un semn al vremii. Coşbuc din *Balade şi idile*, Goga şi Cerna, poeţi ai pămîntului, încep să fie gustaţi de elita socială sub îndemnul lui Maioresou şi Marghiloman ; iar Miclescu şi Florescu, crescuţi în această elită, caută să dobîndească aprobarea publicului român pentru producţiile lor mai mult sau mai puţin moralizante.

În afară de *Jertfa*, care cu toate unele scene de la început inutile este o capodoperă, celelalte piese *Mama* şi *Chinul* sînt opere de virtuozitate, iar *Sanda* e o operă de talent.

Defectul *Mamei* este limba neîngrijită şi artificialitatea situaţiunilor, dar mai cu seamă faptul că eroina, „mama", nu ştie ce vrea. Autorul vrea să fie dramatic şi nu e decît sentimental. Aceeaşi critică se poate aduce şi *Chinului*. *Sanda* însă e remarcabilă printr-o limbă admirabilă, prin puritatea şi eleganţa ei. Dar acţiunea nu este destul de motivată, şi deznodămîntul este oarecum escamotat prin sentimentalism şi moralism.

Jertfa de Miclescu merită să rămînă în literatură. Are o acţiune ingenioasă şi puternică, deşi piesa n-are decît un act. D-na Dubău aşteaptă veşti de pe cîmpul de război de la logodnicul fiicei sale, Tinca. În locul logodnicului, vine Doctorul, care nu ştie cum să le spună că aşteptatul logodnic a căzut în luptă. Zăpăcit, se anină de faptul că în luptă căzuse şi un flăcău din sat şi începe să zugrăvească eroismul lui cu culori cu atît mai vii, cu cît despre logodnic nu poate să spună decît că sta la partea sedentară. Tinca se entuziasmează atît de mult de actele flăcăului, că în suflet i se întunecă imaginea logodnicului. Cînd la urmă, Doctorul îi spune

Scanned with OKEN Scanner

Tinchii că toate faptele eroice le-a făcut chiar logodnicul, iar nu flăcăul, inima fetei este cuprinsă de-o mulțumire care înăbușă durerea ce trebuia să aibă pentru moartea lui.

Aici e locul să spunem ceva și de traducerile lui Petre Dulfu din Euripide: dramele *Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida*. Traducerile sînt în versuri de 14 silabe rimate; sînt dar o localizare din punctul de vedere al formei. Dar le lipsește, cum zicem noi, în termeni de școală, originalitatea subiectivă. Cuvîntul n-are aureolă, e nud. N-are farmec; clar, dar nu cald.

4

CENTRE SECUNDARE

1 *Literatură și artă română* este ca o sămînță degenerată a *Convorbirilor literare*. *Convorbirile literare* nu gustau — cel puțin în prima perioadă — maniera, preciozitatea, gongorismul. N. Petrașcu, reprezentantul acestui fel de a scrie, e însă chiar unul din directorii acelei reviste. *Convorbirile literare* — în aceeași perioadă — nu prețuiau producerile literare care puneau accentul pe limbă și pe stil și n-aveau nici o grije de fond, cum se dovedește lucrul cu nuvelistica lui D. Ollănescu-Ascanio. Ollănescu acum este al doilea director al aceleiași reviste. Duiliu Zamfirescu socotea de-o valoare distinsă poeziile și romanele sale. Pe nuvelistica sa punea mai puțin preț, și astfel poeziile și romanele le publica în *Convorbiri literare*, pe cînd nuvelele (afară de *Furfanzo*, una din cele mai bune ale lui) le tipărește în revista *Literatură și artă română*. Un moment, Haralamb C. Lecca se apropie de *Convorbiri literare*; dar curînd-curînd trece însă cu verbalismul său poetic la *Literatură și artă română*. La *Literatură și artă română* se face literatură, dar însuflețită de gîndul ideologic că românul nu e în stare să atingă marea artă, arta care să satisfacă nu numai pe un român, dar și pe un strein. Acest principiu a fost crezul călăuzitor de la începutul revistei (1896), și în contra lui, chiar de atunci s-a ridicat *Convorbirile literare* prin articolul *Direcții literare*, de autorul acestor rînduri, în care se formula vechiul crez al lui Maiorescu că în materie literară trebuie să năzuim să scriem în așa fel încît ce e bun pentru noi să fie bun și pentru ceilalți oameni.

2. Sub imperiul acelei ideologii de *capitis diminutio*, *Literatură și artă română* s-a prelungit sub numele de *Revista idealistă*, condusă de Mihail Holban.

Scanned with OKEN Scanner

3. Oricum ar fi, sub egida acestor două reviste şi a cenaclurilor lor au făcut zgomot pe vremuri mulţi scriitori care s-au dat afund de îndată ce a trecut vremea peste ei. Astfel, în literatura propriu-zisă, s-a afirmat scrisul lui Anghel Demetriescu, masiv şi neologistic, cu cugetare matură, dar nu justă ; s-a dezvoltat apoi condeiul manierat al lui Ionescu-Gion, care, cu toate defectele de stil şi de simţ istoric, relevate de Ion Bogdan în *Convorbiri literare* a lăsat o operă cu greu de înlocuit, *Istoria Bucureştilor*. Apoi Trandafir Djuvara, în afară de admirabilele sale scrieri diplomatice, a dat studiul său asupra vechiului poet al „Junimii", astăzi uitat, Theodor Şerbănescu ; în fine, Mihail Holban, care n-a scris aproape decît efemeride.

4. Mulţi din preajma acestor reviste se încearcă — şi unii chiar au aparenţa să izbutească — în poezia lirică.

Aci scriu misticul, nu fără oarecare armonie clară, Iuliu Dragomirescu, şi întunecatul senzitiv Bacovia, care se va dezvolta în al doilea deceniu al secolului. Tot ca poeţi lirici continuă a scrie Haralamb C. Lecca poetul diluat, relevat în secolul trecut, cu mare vîlvă, de Hasdeu, sub al cărui spirit oblăduitor cele două reviste dăinuiesc ; apoi Vasile Militaru, cu facilitatea lui extraordinară şi cu prospeţimea lui idilică, dar fără adîncime ; Victor Bilciurescu, care fondase *Revista nouă* a lui Hasdeu şi publicase acolo poezia devenită populară *În fînul de curînd cosit*.

5. Mai izbutită în legătură cu cercul revistei pare a fi producţiunea epică. Astfel avem pe Tafrali, cu încercările lui de nuvele şi de roman ; Ion Adam cu romanele lui scrise manierat, dar nu fără oarecare frăgezime, de exemplu *Sybaris ;* Theodor Sperantia cu anecdotele şi romanele lui *(Fete de azi)* şi cu deosebire George Silvan, căruia puţin i-a lipsit pentru ca să scrie o capodoperă epică : *Valea Albă*. Lipsit de compoziţie, fără intuiţia completă a mediului şi cu o ingeniozitate şarjată, Silvan scrie într-un stil aci calm, aci vijelios, epopeea deprimantă a lui *Ştefan cel Mare* învins. E un roman care poate fi citit şi astăzi cu plăcere, şi Silvan poate fi considerat, în şuvoiul misticismului naţional, în care el este un element evident, ca precursor al lui Mihail Sadoveanu.

6. Şi mai dezvoltată e producţia dramatică a acestor cercuri. Avem mai întîi drama, nu fără merite literare, dar nu destul de bine motivată, a lui Nicolae Pandelea, *Ultimul vlăstar*, în care mis-

Scanned with OKEN Scanner

ticismul național este evident. Apoi pe Stempo (Mihăileanu), cu comediile lui de mahala, nu fără oarecare valoare dramatică, dintre care unele au fost jucate și la Teatrul Național. Tot la Teatrul Național, ca piese ce pot interesa un timp publicul teatral, s-au jucat lucrările lui Emil Nicolau, Ion C. Bacalbașa, Ursachi, C. Grigoriu, V. Toneanu, și mai cu seamă Haralamb C. Lecca, dramaturgul prin excelență al acestor cercuri. Imitînd melodramele franțuzești, fără originalitate de limbă și stil, dar cu oarecare abilitate dramatică, Emil Nicolau a dat cîteva piese (de exemplu *Copilul nimănui)* la Teatrul Național, impuse mai mult de influența politică decît prin valoarea lor intrinsecă.

În același caz este și piesa *Mort fără lumînare* de Ion C. Bacalbașa, o imitație searbădă după *Năpasta* lui Caragiale, precum și *De la oaste*, o piesă subversivă, în care se vede influența lui Dobrogeanu-Gherea și unde se arată în mod tendențios relele influențe ale militarismului asupra țăranului român.

Mare vîlvă a făcut în acest timp comedia lui Ursachi, *Căsnicie*. Această comedie este de-o vulgaritate pînă la care literatura nu se poate coborî, în care se arată netrebnicia unei familii ce trăiește din certuri și gîlceviri.

Mai binemeritat a fost succesul a două piese, una *Don vagmistru*, datorită cîntărețului C. Grigoriu, și alta *Tudorache Sucitu*, scrisă de artistul dramatic Vasile Toneanu, în colaborare cu Aristide Marinescu.

Don vagmistru are un miez și produce un efect. Este înfățișarea unui biet țigan vistavoi, care, terorizat și chinuit de un vagmistru, ne înduioșează cu viața lui amărîtă. Restul piesei însă e fără nici o valoare nici literară, nici scenică. *Tudorache Sucitu*, de-ar fi fost scris de un maestru al condeiului, de-ar fi fost mai aprofundat personagiul principal și de n-ar avea interesul prea împărțit (Tudorache e și sucit și zgîrcit, iar personagiul interesant la sfîrșit nu mai e Tudorache, ci flușturaticul și ghidușul Iliuț), ar fi fost o comedie de caracter ce-ar fi rămas în literatură.

Tot în legătură cu aceste cercuri scrie Ventura, Ludovic Dauș, ba chiar și George Ranetti, deși el se dezvoltă independent, avînd preocupări mai mult jurnalistice. *Prejudecățile* lui Ventura, îndreptată în contra duelului, e scrisă prea discursiv și e lipsită de motivare. Ludovic Dauș n-are grijă de formă și nu știe ce însemnează a motiva o acțiune. Ranetti în *Săracu Dumitrescu* este tendențios și melodramatic, iar în *Romeo și Julieta la Mizil* e vulgar.

Scanned with OKEN Scanner

Cel care face mai mult zgomot în lumea literară şi teatrală este Haralamb C. Lecca cu piesele lui *Casta-Diva, Jucătorii de cărţi, Suprema forţă, Cîinii*. Aceste piese prezintă o noutate de formă şi de regisură teatrală, dar sînt lipsite de fond.

În *Casta-Diva* personajul principal lucrează prin tăcere şi prin încăpăţînare. Casta-Diva este o inhibitivă, care nu poate da nici un avînt acţiunii.

În *Jucătorii de cărţi* toate personagiile sînt bune, deşi tatăl, personagiul principal, considerat ca om onorabil, este un stricat, iar singurul om rău, după dramaturg, este fiul, care trişează la cărţi şi pe care tatăl său îl ucide, auzindu-l enumerîndu-i exemplele rele ce, ca tată, i-a dat în viaţă.

În *Suprema forţă* caută să stoarcă lacrimi, făcîndu-şi personagiul principal paralitic. În fine, în *Cîinii* vrea să atragă simpatia publicului asupra unui om politic, stricat pînă în măduvă, făcîndu-l să cadă de la putere şi să fie insultat pînă la sînge, fără motivare, de către cei care-i datorau recunoştinţă.

Tot aci putem vorbi şi de *Gura lumii* de I. Găvănescu, o piesă prea prolixă şi lipsită de nerv, precum şi de studiul aceluiaşi autor asupra lui Gr. Alexandrescu. În acest studiu Găvănescu îşi dă o osteneală inutilă să urmărească soarta iubitelor marelui poet, fără să vadă că poeziile erotice ale poetului n-au nici o valoare. Din lipsă de gust, autorul voieşte să le dea un preţ, pe care nu-l au, ne dă o dovadă vie cît e de stricăcioasă metoda istorică, fără luminile metodei estetice.

Tot la acest loc trebuie spus un cuvînt despre cenaclul lui Ionescu-Gion, de unde îşi luase zborul Haralamb C. Lecca, Radu D. Rosetti, d-na Mateescu Ciupagea, Caion şi alţi poeţi şi scriitori de a doua şi a treia mînă. Avînd legături cu cei de la *Literatură şi artă română*, de la *Revista idealistă* şi de la *Românul literar*, redactat de Caion, unde tronează admiraţia pentru Macedonski, A. D. Xenopol, şi poeta Riria — aceşti scriitori, sub influenţa maestrului, pun preţ, cum am spus, pe cuvîntul românesc, dar nu-şi dau seama de condiţiile fondului şi chiar de ale formei şi rămîn veşnic superficiali. Haralamb C. Lecca preferă virtuozitatea şi facilitatea care-l duc la cîteva bune traduceri din Tennyson, mai puţin bune cele din Shakespeare, dar nu produce, precum am văzut, nici o capodoperă. Radu D. Rosetti, care ajunsese la mare reputaţie poetică la sfîrşitul secolului, începe acum să-şi republice versurile în volume, dar mai cu seamă să scrie în proză note de călătorie, remarcabile

Scanned with OKEN Scanner

prin simplitate și claritate, deși păcătuind din punctul de vedere al limbii. Mateescu Ciupagea scrie piese, dintre care una se joacă la Teatrul Național, dar nu rămîne în repertoriu.

Caion în *Românul literar* scrie critică pamfletară și caută să facă reputația de poetă lirică d-nei A. D. Xenopol, care sub numele de Riria scrie bucăți poetice prolixe, lipsite de nerv și de proprietate stilistică. A. D. Xenopol după ce căutase în zadar prin *Arhiva* de la Iași să lanseze cîteva genii poetice — Paraschivescu, Vojen — acum caută din toate puterile să intereseze toate cercurile cu producțiile poetice ale acestei scriitoare lipsite de talent, dar avînd aspirațiunea, nici mai mult nici mai puțin, decît de a continua poezia lui Eminescu.

Toate aceste cenacluri sînt preocupate în mod sincer de literatură, dar diferiții lor scriitori, cu mai mult sau mai puțin talent, nu au scînteia genială, care să le dea putința să scrie vreo capodoperă. Ei scriu doar ca să umple un gol al mișcării literare și să formeze piedestal altor producțiuni. Singura capodoperă, care, ieșită încă din secolul trecut, se valorifică astăzi prin reprezentație teatrală, e opera dramatică *Manasse*, care ar fi trebuit să fie în legătură cu *Convorbirile literare*.

Dar și această piesă are o temă ce nu ajunge la universalitate (fiindcă atinge numai interesele a două rase) și apoi mai are și defectul că, minunată ca stil, nu este îndestul de românească din punctul de vedere al limbii.

Capitolul V

SĂMĂNĂTORISMUL

(Misticismul național istoric)

1

GENERALITATEA MIȘCĂRII

Revista *Sămănătorul* cît a fost condusă de Vlahuță — Coșbuc, apoi de Chendi — Iosif, pe urmă de N. Iorga — Ovid Densusianu, și, în fine, numai de N. Iorga, a fost cîțiva ani (1901—1906) recipientul celor mai însemnate producțiuni literare române. Cu toate că, din pricina formatului și numărului paginilor, nu putea publica lucrări mai întinse, totuși cele mai multe capodopere caracteristice, fie că se

Scanned with OKEN Scanner

potriveau sau nu cu sensul mişcării ce *Sămănătorul* reprezenta, s-au publicat în această revistă. Trebuie însă să fac mai înainte observaţiunea că *Sămănătorul* a dobîndit importanţa ce a avut-o în conştiinţa publică nu numai din pricina personalităţii directorului ei, dar din pricina multiplelor rădăcini adventive ce le-avea în societatea română, influenţe tainice, care se concentrau în această revistă. Astfel, de exemplu, se ştie că, deşi Maiorescu îşi avea revista sa lunară şi atît de veche, *Convorbirile literare*, totuşi multe din lucrările poetice care se citeau în cercul lui se publicau cu precădere în *Sămănătorul*. Se mai constată iar că centrul de la Sibiu, cu Goga în frunte, publică din cînd în cînd cîte ceva şi în *Sămănătorul*. Se ştie iarăşi că scriitorii ce citeau prin saloanele societăţii alese bucureştene, ca de exemplu în acelea ale d-nelor Sabina Cantacuzino şi Eliza I. I. C. Brătianu — şi în frunte cu Anghel şi Iosif —, în *Sămănătorul* îşi publicau operele. Mai aflăm iarăşi că deşi întemeietorii, Vlahuţă şi Coşbuc, îşi aveau căile lor, totuşi nu s-au înstrăinat cu totul de acest Făt-frumos, la naşterea căruia prezidaseră, şi că scriitorii din provinciile române —, încălziţi de entuziasmul lui N. Iorga, care cutreiera toate aceste pămînturi şi-şi nota la iuţeală impresiile, ba chiar scriitorii moldoveni, ca Sadoveanu, bunăoară, strîns legaţi de *Viaţa românească* — nu aveau alt punct de raliere decît tot *Sămănătorul*. Se înţelege atunci de ce cuvintele săptămînale ale lui N. Iorga aveau atîta răsunet şi luau o importanţă covîrşitoare, deşi, citindu-le acum, par fără sevă şi fără parfum. Se înţelege, mai cu seamă, pentru ce *Sămănătorul* devenise pe atunci centrul românismului de pretutindeni, atît pentru cei din clasele superioare, cît şi pentru clasele ce se ridicau. În această atmosferă iradiantă vor răsări cîteva flori rare, pe care le vom analiza mai departe.

2

IDEOLOGIA SĂMĂNĂTORISTĂ

Cea mai însemnată operă ideologică, din vremea *Sămănătorului* este culegerea de *Gînduri şi sfaturi* de N. Iorga, în care acest scriitor îşi arată toată puterea cugetării lui, de altminteri neconsistentă, într-o culegere de maxime şi observaţiuni uneori impresionante. Fiind condus de capriţiile memoriei, iar nu de cumpăna logicei, Iorga izbuteşte în aceste formule scurte şi scînteietoare să dea o expresivitate caracteristică şi durabilă gîndirii sale. Marele lor merit este că, deşi singuratice şi oarecum banale, cele mai multe

Scanned with OKEN Scanner

din ele se leagă prin rădăcina lor şi formează un singur trunchi de cugetare. Esenţa lor stă în proslăvirea, sub toate formele, *a muncii, a curăţiei morale, a simplităţii traiului.* Este *o ideologie morală,* pe care, în mod naiv, Iorga o cere şi de la contingenţele politicii. Ca şi Carlyle, el confundă, în această perioadă a activităţii sale, *morala* şi *politica,* şi nu-şi dă seama că morala e absolută, pe cînd politica este *relativă.* Aceste idei sînt susţinute printr-o conciziune energică (căci deşi întrebuinţează termeni *concreţi* izbuteşte să fie *scurt*), dar mai cu seamă printr-o curăţie proaspătă şi colorată a gîndului.

Ele sînt susţinute esenţial printr-un *spirit teoretic de jertfă,* şi lateral prin alte două simţiminte, care leagă sfinţirea muncii, curăţiei şi simplicităţii de *românism.* Aceste două simţiminte laterale sînt *simţimîntul prieteniei şi frumuseţea vieţii noastre istorice.*

Unele din sentimentele acestea se găsesc răspîndite prin toate articolele lui N. Iorga şi prin toate lucrările sale, ca de exemplu prin *Istoria literaturii secolului XVIII,* sau *Istoria lui Ştefan cel Mare.* Dar atît aceste lucrări, cît şi altele multe, cu toată vioiciunea lor parţială, *nu au farmec literar.* Ele dau pe faţă cele mai variate cunoştinţe, cea mai vastă erudiţiune, au din cînd în cînd scîntei, putem zice *geniale* chiar, dar ele rupte din întreg se sting, iar lăsate la locul lor se pierd. Au cursivitate, dar n-au echilibru ; au imaginaţie, dar n-au sprijinul raţiunii. Cît despre muzicalitate, care e semnul cel mai vizibil al stilului literar, ea lipseşte cu totul. Sînt scrieri interesante pentru specialişti. Ele pot aprinde, dar nu pot da o flacără durabilă.

În acest enorm material scriptoristic găsim însă cîteva bucăţi rare, *Prefaţa* de la amintita *Istorie a lui Ştefan cel Mare,* şi *Panegiricele* la moartea lui Ştefan Orăşanu şi George Popovici.

În aceste lucrări, cu mare căldură, autorul exprimă sentimentele ce sprijinesc pe cele din *Gînduri şi sfaturi.* Astfel, avem în *Panegirice* mai întîi simţimîntul prieteniei admirabil exprimat, iar în prefaţa la *Istoria lui Ştefan cel Mare,* simţimîntul vieţii istorice române, pe care şi-o închipuie reală, iar nu numai ideală, ca Eminescu. Lui Eminescu trecutul istoric îi slujea numai drept cadru ; lui Iorga îi slujeşte drept fond.

Oricum ar fi, ideologia mişcării sămănătoriste, şi în special a lui Iorga, este de natură morală cu tendinţă politică. Sub forma teoretică, ea e precursoarea realităţii, ca şi *Vlaicu-vodă* şi *Apus de soare.* Această realitate o formează perioada naţionalismului înarmat, ce avea să urmeze.

Scanned with OKEN Scanner

Nu putem trece mai departe fără să amintim şi alţi scriitori, dintre care o mulţime au tins spre lumină în *Sămănătorul,* dar pe care întunericul trecutului i-a cuprins repede. Astfel în ideologie trebuie să ţinem seamă de maximele doamnei Adina Olănescu, remarcabile prin gîndire şi conciziune, ţinută într-o gamă mai abstractă decît *Gîndurile şi sfaturile* lui Iorga, şi fără frăgezimea lor.

Tot la ideologie trebuie să punem *Prefaţa* lui I. Scurtu la *Poeziile* lui Eminescu, pe care le-a publicat sub titlul lipsit de gust *Lumini de lună,* cum şi această ediţie însăşi reprezentînd o şcoală — şcoală istorică germană.

Credincios ei, Scurtu crede că scrutînd viaţa lui Eminescu, publicînd toate bucăţile slabe şi făcînd adaosuri după manuscrisele poetului, îl pune în adevărata lui valoare. De fapt, toată mizeria vieţii lui Eminescu, în ale cărei amănunte nu se poate cu adevărat intra fără înjosirea ei, n-are nici o legătură cu serafismul, cu fagurele de miere, cu vibraţiile, modulaţiile şi rezonanţele, atît de nuanţate, din adevăratele poezii ale poetului. Inferioritatea vieţii lui n-are întru nimic a face cu superioritatea superlativă a poeziei lui. Sînt puţini poeţi pe lume care să aibă armonia şi expresivitatea lui de aur, plasticitatea molatică şi caldă a imaginilor, atmosfera sufletească, tot alta pentru fiecare bucată, precum şi vioiciunea lui ideologică, care sleieşte în direcţiunea pesimismului mai toate posibilităţile gîndirii. Putem oare înţelege mai bine această poezie, care-l pune alături cu marii poeţi ai lumii, dacă ştim că Eminescu ardea lumînarea într-un gît de sticlă sau petrecea săptămîni întregi în locuri de stricăciune? Este o absurditate, pe care numai atmosfera creată de şcoala germană de mai bine de o sută de ani încoace, a putut-o face posibilă. Neavînd o adevărată literatură, decît în marii corifei, germanii au crezut că o pot crea, ocupîndu-se de viaţa autorilor, fără ca aceştia s-o merite. Scurtu n-a făcut decît să urmeze învăţăturile maeştrilor.

Tot de la aceşti maeştri, Scurtu a învăţat că tot ce iese din pana unui scriitor mare este de preţ. Şi astfel a făcut marea greşeală să publice la începutul ediţiei, cu aceleaşi diviziuni şi cu aceleaşi caractere ca şi poeziile mature, poeziile copilăreşti ale lui Eminescu, în care nu întîlnim *nici un acord emineştian.* Aceste poezii nu au nimic care să le facă să poarte numele lui Eminescu, afară de faptul că au fost scrise de mîna lui — şi nimic mai mult.

Scanned with OKEN Scanner

Plecînd de la respectul superstiţios pentru toate încercările, oricît de puţin valoroase ar fi, ale poetului, Scurtu răsfoieşte manuscrisele, transcrie variante, restabileşte titluri, şi mutilează capodopere înlocuindu-le cu opere fără valoare. Un exemplu. Admirabilei balade din ediţia Maiorescu *Făt-frumos din tei* îi schimbă titlul în *Povestea teiului*, sub cuvînt că aşa a fost publicată în *Convorbiri literare*, iar minunatul titlu de *Făt-frumos din tei* îl dă unei variante informe, pe care el o consideră, din lipsă de gust, ca adevărata reprezentantă a poeziei.

Scurtu duce lupta polemică a *Sămănătorului* în mod violent şi dezechilibrat, şi, în afară de *Prefaţa* la poeziile lui Eminescu, unde se găsesc şi multe observaţii interesante, formulate într-un stil cursiv, dar fără destulă originalitate, Scurtu nu mai scrie nimic de seamă.

Printre colaboratorii *Sămănătorului* sînt mai cu seamă de semnalat doi, G. Munteanu-Murgoci şi Aurel Popovici.

Murgoci e geolog, dar are simţul naturii. Multiplele şi eteroclitele lui ocupaţii l-au împiedicat să-şi lustruiască forma, de care dăduse dovadă în povestirea *Excursii în munţii Gorjului* publicată în *Convorbiri literare*, unde Murgoci se arată un descriptiv de seamă.

Aurel Popovici, care în cele din urmă conduce *Sămănătorul*, era sociolog conservator. Scrisul său abundent, dar periodic şi abstract, nu s-a ridicat la nivelul literar : el interesează prin fond ; cu forma lui trebuie să lupţi ca s-o birui.

Aci e de amintit şi D. Tomescu, criticul de la *Ramuri*, care avînd apucătura politică şi lipsindu-i spiritul logic — cu tot stilul său —, nu a putut să devină un critic de seamă. Stilul său, limpede şi robust, are mersul clasic şi e păcat că nu-l ajută ca să strălucească cu toată tăria lui şi fondul.

3

LITERATURA PROPRIU-ZIS SĂMĂNĂTORISTĂ

În literatura propriu-zis sămănătoristă nu găsim farmec literar, decît în operele *care vor să fie poetice şi nu izbutesc*. Scriitorii sămănătorişti nu sînt, ca stilişti, deasupra unui Caragiale, Vlahuţă, Duiliu Zamfirescu sau Delavrancea. Anghel ca să-şi găsească un stil nou e nevoit să *gongorizeze ;* ceilalţi, în afară de Sandu Aldea, care din acest punct de vedere e tipic, n-au simţul formei ca şi maestrul. Năvala simţirii stinge grija formei. Nu vom avea dar

Scanned with OKEN Scanner

multe de zis în ce privește literatura propriu-zisă. Vom încerca numai să schițăm felul în care sufletul unor sămănătoriști se reflectează în operele lor poetice neizbutite.

Iorga, precum am mai văzut, are în scris un suflet activ, curat și gata de jertfă. Cele mai multe efecte, în scrisul și mai cu seamă în vorbirea sa, din expresivitatea sufletului său, *cu aceste caracteristice răsar*. Ce este Iorga ca *om* nu ne interesează. Ceea ce e vrednic de arătat este cum apare sufletul său în scris și în vorbire. Acest suflet este cu atît mai de relevat cu cît el formează pîrghia de căpetenie a influenței sale cultural-politice. El ne apare în vorbirea sa de-o *frăgezime copilărească*, cuceritoare prin *muzicalitatea* orală și prin *volubilitatea* sa firească. Această frăgezime este susținută, în relativa sa *lipsă de energie*, de un *humor neașteptat* și de o *accentuare limpede a mersului ideilor*, așă că, deși acestea de obicei sînt prea complexe și totdeauna prolixe, ele interesează în gradul cel mai înalt pe auditor. În acest suflet se citește, fără nici o sforțare, sinceritatea, dezinteresarea, adîncimea mistică a simțirilor, care parcă transfigurează totul, cel puțin pentru momentul cînd sînt spuse.

4

POEZIA LIRICĂ SĂMĂNĂTORISTĂ

Deși a făcut în toate vremile versuri lirice, N. Iorga nu e poet și niciodată n-a înțeles ce e poezia. Bucățile sale mai însemnate sînt pastișe inarmonice. Traducerile sale, făcute *ad litteram*, sînt tocmai contrariul de ceea ce ar trebui să fie. Ritmul necorect și nesusținut nici de ritmul sufletesc, nici de ritmul plastic, care sînt absente, dovedesc că Iorga va fi înțelegînd literatura propriu-zisă, dar nu poezia, care cere, mai-înainte de toate, rîtm sufletesc, armonie și cu deosebire plasticitate. De poezia lui, dar, nu se poate vorbi.

Vorbind de poezia lirică sămănătoristă, facem observațiunea că, în afară de *Patriarhalele* lui Iosif, publicate și prin *Sămănătorul*, dar tipărite în volum de scriitorul acestor pagini, și în afară de „*Pastelurile arhaice*“ ale lui Corneliu Moldovanu, în care descoperim o coloratură nouă a vremilor istorice, într-un stil concis, cu factură clasică — toată marea poezie lirică din *Sămănătorul* este în afară de atmosfera sămănătorismului.

Patriarhalele lui Șt. O. Iosif cuprind două capodopere în care ideea, atmosfera sufletească și plasticitatea fac una cu clasicismul formei sale originale. Sînt, cum am mai spus, *Doina*, și *Seceta*.

Scanned with OKEN Scanner

La acestea adăugăm gingaşul *Cîntec de leagăn,* singurul care s-a publicat în *Sămănătorul.*

În *Cîntec de leagăn,* Iosif izbuteşte pentru întîiaşi dată în literatura română să ne facă să pipăim *graţia* în sensul cel mai strîns al cuvîntului. Gîza şi Moşul cuminte, invocaţi de poet ca să adoarmă copilaşul, luaţi din atmosfera idilică care prin ea însăşi este gingaşă, se armonizează în chip desăvîrşit şi cu prilejul cu care e făcută poezia, şi cu mica fiinţă pentru care este concepută.

În *Seceta,* seninătatea clasică este atinsă în exprimarea tabloului tragic al secetei care stăpîneşte hotarele. E o capodoperă tocmai prin această idee, care uneşte într-o singură impresie sufletul senin al poetului cu imaginile penibile, dar aşa de plastice şi precise ale unei aprige secete la ţară.

Culmea genialităţii sale poetice o atinge însă Iosif în *Doina.* Într-o formă originală şi sugestivă nemaiîntrebuinţată în poezia noastră (iambicul de patru silabe), el rezumă viaţa întreagă a omului ce trăieşte în tăinicia măreaţă a munţilor. Cei trei haiduci, care poposesc o clipă la hanul de la Vadul-Rău, şi care, în răsăritul lunii peste brazi, încep să doinească de răsună văile şi dărîmă stîncele, sînt înconjuraţi de o taină sublimă şi intimă în acelaşi timp. Văzîndu-i cum pătrund în codri în cîntecul doinei, pare că ne dă nostalgia vieţii simple şi misterioase în mijlocul nemărginitei naturi. Este într-însa un aer de frăţie, dar păstrînd nota clasică, cu acela din *Mioriţa.*

Oricum ar fi, sentimentul patriarhal al vieţii româneşti de pe atunci sau din trecutul istoric, ce caracterizează cele mai multe din poeziile de talent ale lui Iosif, se găseşte prea puţin şi *numai ca elemente izolate* în capodoperele pe care le-am analizat mai sus. Cu alte cuvinte numai *atmosfera* trădează *misticismul naţional;* ideea originală, împreunată cu sufletul, cu imaginile şi forma corespondentă, iese deasupra acestei atmosfere, şi puritatea ei clasică are caracterul nu numai românesc, dar şi universal.

Anghel nu găseşte o formă şi cu deosebire un accent producţiunilor sale decît în *Metamorfoză* şi în *Paharul fermecat,* în care exprimă o melancolie ciudată, de care sentimentul infinitului nu e strein.

În *Metamorfoză* poetul vibrează mistic, făcînd una cu natura. El se simte întrupat într-un crin, se-nvioreză şi-apoi se veştejeşte după ce a fost rupt de iubita sa. În această bucată poetul ne face vizibilă delicateţea infinită a simţirii sale poetice. În orice caz, această poezie subtilă, deşi are înrudire cu cea simbolistă, e totuşi de

Scanned with OKEN Scanner

sine stătătoare prin acel parfum delicat ce se răspîndeşte din viaţa florilor pe care le-a cîntat în alte poezii cu mai puţină adîncime şi originalitate.

Paharul fermecat este şi mai semnificativă în această direcţiune. Tabloul pe care poetul îl vede, ca o nouă şi mai vie realitate decît însăşi realitatea, într-un pahar de ceai, este de-o consistenţă mistică neaşteptată şi dă expresiune unei iubiri nostalgice dincolo de tot ce-ţi poate da viaţa. Din această simţire se înalţă parfumul infinitului, care-i face o atmosferă de adîncă tăinicie şi delicateţe.

Şi *Metamorfoză* şi *Paharul fermecat* sînt două capodopere ale gîndirii simboliste româneşti şi rivalizează cu ale lui Minulescu, întrecîndu-le însă printr-un fel de convingere adîncă şi dureroasă. Dar, şi una, şi alta, ca şi operele geniale ale lui Iosif — ba mai mult decît ele —, deşi vor fi răsărit pe pămîntul sămănătorismului, au înflorit însă în afară de atmosfera lui.

Cu toată energia lor conţinută, sînt mult mai aproape de atmosfera sămănătoristă *Sonetele arhaice*, ale lui Corneliu Moldovanu, multă vreme colaborator al *Sămănătorului*. Influenţa istorismului lui Iorga asupra lor este evidentă ; dar tocmai pentru aceea şi cu toată perfecţiunea lor formală, ele rămîn producţiuni prea locale. Boierul care-şi grijeşte de moşie, citind în psaltire ; fata, care, cu dorul tainic în suflet, vede în gînd drumul mînăstirii ; oşteanul, care, în vremuri de bejenie, şi-ascute pe prispă toporul sînt teme cu adînci rezonanţe pămîntene, dar nu şi general omeneşti. Corneliu Moldovanu se va ridica în arta sa mult mai sus, cînd va intra în cercul *Convorbirilor critice*, şi va scrie *Cetatea soarelui*.

Cel mai mare poet liric sămănătorist, dar ridicîndu-se mult mai presus de atmosfera acestei mişcări, este Panait Cerna. Simţirea fără vlagă a sămănătorismului devine deodată concentrată şi dîrză, cum nu s-a mai văzut în literatura noastră. Semnificaţia naţionalistă este înlocuită cu cea universală. Intensitatea acestei energii şi care în poeziile sale devine retorică este de o încordare nebănuită şi răscoleşte adîncurile. Această simţire ajunge la expresivitate estetică, cînd are coloratura *erotică*, *socială* şi *filozofică*. Cerna, prin cîteva din capodoperele sale, devine emulul lui Eminescu. De la polul cugetării pesimiste, Cerna trece la acela al cugetării optimiste.

Eminescu, ca să facă contemplabil neantul, care prin definiţiune e cea mai repulsivă simţire, a avut marele dar de a o împreuna cu natura, pe care a redat-o în culori atît de strălucite, că puţini poeţi pe lume, în această privinţă, i se pot asemăna.

În această împreunare stă marea valoare a genialităţii creatoare a lui Eminescu. Cerna are conştiinţa durerii omeneşti, dar şi energia de a o înfrunta şi de a o înlătura din soarta omenească. Oricît de dureroasă ar fi viaţa, viaţa o biruie prin deliciile iubirii. Oricît de netrebnici ne-ar fi făcut Dumnezeu, el ne-a dat iubirea, care poate înfrînge durerea şi o poate nimici *(Plînsul lui Adam)*. Oricît de mari ar fi durerile ce trebuie să-nfrunte omenirea ca să-şi ajungă idealul, ele sînt un nimic faţă de binefacerile acelui ideal *(Către pace)*. Nu-ţi fie milă de cel ce se tînguie. Numai cel puternic reprezintă viaţa *(Dura lex)*. Şi iarăşi numai răbdarea care iartă ridică pe om deasupra lui însuşi *(Isus)*. Nu e durere pe lume care să întunece simţimîntul plin de fior şi deliciu al aşteptării clipei de dragoste *(Noapte)*.

Întîlnim în aceste simţiri aceeaşi sinteză între elemente contrarii — durerea şi iubirea —, dar văzute dintr-un unghi deosebit decît cel al lui Eminescu. La Eminescu precumpăneşte contemplativitatea şi melancolia pieirii ; la Cerna, activitatea şi vigoarea vieţii. Unul e dulce, adînc şi trist ; celălalt este vioi, avîntat şi aspru. Şi, pe cîtă vreme Eminescu împrumută culorile strălucite ale naturii, ca să facă contemplabilă piericiunea, Cerna găseşte în *accent* aproape aceeaşi putere de sinteză între durere şi iubire, cu atît mai mult cu cît el nu e strein de farmecele firii *(Chemare, De departe)*. În orice caz, Cerna nu este un imaginativ ca Eminescu, ci aproape un abstract ca Grigore Alexandrescu. În privinţa aceasta, Cerna e un fel de sinteză între amîndoi aceşti poeţi.

Cerna, prin credinţa lui energică şi dîrză în încîntările iubirii, înnoieşte erotica noastră, care, după eminescianismul imitativ, părea sleit. Idilele lui Coşbuc izbutesc s-o învieze, dar scoborînd-o. Viaţa ţărănească nu putea da acordurile pe care le-a putut da Cerna. Acest poet ridică obişnuitul cîntec la înălţimea odei din *Venere şi madonă*, a lui Eminescu, dar fără manierismul ce-l simţim în această poezie, aşa de interesantă prin armonia ei largă şi colorată. Cîntecul nu-l prinde pe Cerna. O iubire cu o vibrare aşa de puternică, nu s-ar fi putut exprima decît prin avînturile odei. Şi astfel Cerna este creatorul *odei propriu-zise* cu caracter *intim* şi *erotic* în poezia română, odă originală, neavînd nimic de a face cu aceea a lui Alfred de Musset

Cu toate încercările lui de mai tîrziu *(Poporul, Tolstoi)* şi cu tot intelectualismul lui, Cerna n-a izbutit deplin în poezia contemplativă. Poeme a încercat, dar temperamentul lui artistic era prea

Scanned with OKEN Scanner

combativ, prea energetic, pentru ca să dea scrisului său ritmul contemplativ necesar. Sînt bucăți poetice de virtuozitate mai mult în nota *Sămănătorului*, deși ele au fost scrise pentru cercul lui *Titu Maiorescu*. Singurele bucăți în care Cerna își mai regăsește vechea energie sînt *Sonetele* asupra răscoalei din 1907.

Capodoperele lui Cerna rămîn cele alei odei. Mai întîi în oda erotică, cum sînt *Noapte*, *Șoapte*, *Chemare*, *Ecouri*, al doilea în oda socială, cum e *Către pace*, și al treilea în oda filozofică, cum sînt *Isus*, *Dura lex* și *Plînsul lui Adam*.

Toate aceste poezii sînt publicate în *Sămănătorul*, deși, cum am spus, ideologia lor nu e a *Sămănătorului*, ci se ridică deasupra curentului. Sămănătorismul nu numai nu desprețuia creștinismul, dar făcea din creștinismul ortodox, care colorează întreagă istoria noastră, un element de admirațiune pentru urmași. Cerna, dintr-un singur salt se pune deasupra lui. Isus n-a fost Dumnezeu, căci, de-ar fi fost Dumnezeu, n-ar fi avut nici un merit să vază micimea oamenilor și să-i ierte. Isus e mare, pentru că a fost om. Ca om a suferit, ca om s-a ridicat deasupra suferințelor lui, ca om a iertat pe cei ce l-au răstignit. El este printr-aceasta simbolul suferinței omenești, dar prin iertare mai presus de om. El este simbolul suferinței omului, care nu se va coborî de pe crucea lui decît atunci cînd omenirea nu va mai suferi.

E o concepție umanitaristă, care trece dincolo de problema strimtă a misticismului istoric. De la Grigore Alexandrescu, care, dorind aprig înfrățirea umanității, își desprețuia propria durere, cu care se deprinsese :

Și trăiesc în durere ca-n elementul meu...,

nu se mai auzise un acord mai înalt și o rezonanță mai adîncă în poezia românească. Iar acest acord etern și această rezonanță permanentă, deși din ambianța trecătoare a sămănătorismului, ieșeau afară din sfera lui și dau epocii un alt caracter esențial decît cel aparent, caracterul spiritului dîrz și viguros.

Același lucru îl putem spune despre *Dura lex*, care are o concepțiune opusă poemei *Isus*. În *Isus* avem milă pentru umanitate și admirație pentru puterea ei iertătoare. În *Dura lex* este admirația pentru mila care minte avînturile celor slabi ce nu pot ajunge la nimic, dar mai cu seamă pentru Natura care nu trebuie să-i cruțe. Oricît de mult ar suferi cei slabi, ei nu merită să trăiască. Ei sînt amăgiții milii și monștrii naturii. Legea dură cere nimicirea lor.

Scanned with OKEN Scanner

Şi Natura îşi face datoria zdrobindu-i. E un umanitarism ca să zicem aşa *à rebours*. Un umanitarism asemănător cu acela al lui Vlad Ţepeş, care arde pe cerşetori şi infirmi, ca să nu se mai canonească, desfigurînd umanitatea. Dacă umanitarismul din *Isus* cerea de la evoluţie stîrpirea suferinţei, umanitarismul din *Dura lex* cere distrugerea ei, prin distrugerea indivizilor ce o încearcă. Aci se afirmă tot teoretic, dar cu o cruzime fără pereche, *tăria sufletească* ce se cere, şi, mai cu seamă, *seninătatea* cu care trebuie să priveşti nimicirea celor slabi. Numai un suflet care, din pricina puterniciei lui, e mai presus de milă, numai un suflet care se ridică la puterea dumnezeiască, ale cărei planuri insondabile cere de la umanitatea nefericită, şi fără să-i pese, atîtea jertfe înainte de sfîrşitul natural al vieţii — numai o astfel de putere poate să privească aşa de *fără milă* distrugerea celor netrebnici sau netrebniciţi din lume. Puterea, care, nimicită, se ridică pînă la iertare în *Isus*, devine puterea care, neştiind ce e iertarea, priveşte ca un lucru firesc nimicirea. Deşi contradictorii, ele presupun aceeaşi forţă extraordinară sufletească.

Deşi această poemă e publicată tot în *Sămănătorul*, fondul ei ideologic contrastează cu acela al cadrului în care apare. Sămănătorismul se ridică pentru poporul de ţărani, nu pentru că erau puternici, dar pentru că erau mizeri şi neajutoraţi. Nu era vorba de a apăsa pe cei mici, ce se lăsau, ca nişte netrebnici, să fie călcaţi în picioare de cei mari, ci de a-i înălţa, de a-i ajuta, de a-i umaniza, prin *milă*. Cerna vine cu o concepţie care condamnă mila, şi printr-aceasta ideologia lui sparge atmosfera sămănătoristă şi înfloreşte nu numai trecător, dar permanent, *altfel* şi după alte legi, ca element al spiritului românesc în acel moment.

În *Plînsul lui Adam* descoperim aceeaşi tărie sufletească, nuanţată însă de alte sentimente. În această poemă ne este înfăţişat Adam plîngîndu-se lui Dumnezeu că, în loc să-l pedepsească pe el, care a simţit farmecile iubirii născîndu-şi fiul, pedepseşte pe Cain pentru crima ce-a făcut. Aceste farmece Adam le simte încă, şi atît de extraordinar, că el nu se teme de nici o pedeapsă : nici una nu va putea covîrşi deliciile pe care le-a simţit în dragoste. La ideea puterniciei sufletului care se afirmă fără argumente, se adaogă în această poemă un argument sentimental care joacă mare rol în lirica lui Cerna : iubirea. Iubirea e de un preţ aşa de mare, că nici o durere pe lume nu-i poate înăbuşi farmecele. Viaţa, deci, e mai presus de moarte, prin faptul că viaţa involvă iubire. Nu e poet pe lume care să fi ridicat dragostea la un preţ aşa de mare.

Scanned with OKEN Scanner

Capodopera sa *Noapte* (fără să mai vorbim de altele mai puțin puternice), în care poetul cîntă deliciile așteptării clipelor de dragoste, ca într-o odă sacră aduce, cum am mai spus, o notă nouă în poezia erotică, și e o nouă afirmare a puterii sufletești, care se pune deasupra durerii și nimicirii.

Această putere sufletească se afirmă definitiv în cîntarea idealurilor ce le poate urmări umanitatea în desfășurarea vieții ei viitoare, anume în oda socială *Către pace*, publicată trunchiată în *Sămănătorul* și întreagă în *Convorbiri critice*.

Realizarea, unul după altul, a acestor idealuri, va cere jertfe nesfîrșite, dureri fără margini, violențe neînchipuite. Poetul însă are inima din *Dura lex*, nu se teme de nici o durere, de nici o violență, de nici o jertfă. Pentru ajungerea idealului uman nici un sacrificiu nu e prea mare. Poetul le primește pe toate cu inima deschisă, și e gata să dea periciunii întreaga civilizațiune, numai umanitatea să-și cîștige omenia.

Nu trebuie să negăm că aceste aspirațiuni sînt de natură anarhică. Istoricul literar filozof nu s-ar da înapoi să explice aceste sentimente, prin originea etnică a poetului al cărui tată ar fi fost un revoluționar rus și a cărui mamă ar fi bulgară din Dobrogea. Cerna este o culme în extremismul cugetării sale, dar nu e izolat în evoluția gîndirii noastre poetice. Grigore Alexandrescu sub o formă mai puțin violentă și mai altruistă cîntase înfrățirea umanității în *Anul 1840*. Nici Eminescu, judecînd după violența și sintetismul atacului proletarului din *Împărat și proletar* nu e strein de această gîndire. Reacțiunea propriei lui gîndiri pentru a ajunge la concluzia finală :

Căci vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi —

este cît se poate de imperfectă. Imprecațiunile și ațîțările proletarului au o concizie și un accent de-o frenezie așa de mare, că neliniștea grijilor împăratului, care ar trebui să le contrabalanseze, rămîne cu totul nedezvoltată și în umbră. Cerna nu face în *Către pace* decît să sintetizeze umanitarismul lui Gr. Alexandrescu cu violența lui Eminescu, dar rămînînd, și prin fond și prin formă, absolut original.

Oricum ar fi, latura ideologică a poeziei lui Cerna este cu desăvîrșire alta decît a sămănătorismului cantonat într-un strimt naționalism. Ea manifestează în mod ideal un spirit de jertfă, senin

Scanned with OKEN Scanner

și lipsit de îndurare, pe care, în perioada următoare, îl vom întîlni ca o realitate în timpul războiului. Dîrzia fără seamăn întru realizarea idealului național și uman caracterizează ideologia acestei perioade — și ea, precum se vede, iese din atmosfera sămănătorismului și chiar a misticismului național : poezia noastră realizează încă *un pol al gîndirii umane*, optimismul, după ce Gr. Alexandrescu realizase seninătatea, iar Eminescu pesimismul — și printr-aceasta intră cu titlul egal în poezia umanității.

Sămănătorismul a avut mulți lirici mai mărunți. Astfel, unul din poeții pe care revista îl considera ca cel mai de seamă este minunatul prozator epic G. Vîlsan cu verbul lui pur și fraged, dar avînd puțin simț al armoniei în versificația lirică. Cam cu aceeași notă de patriarhalism și idealism, dară neîndemînatec în mînuirea versului și în stil, este Artur Stavri, care avea legături și cu poporanismul *Vieții românești*. Tot aci trebuie pomenit locot. Vulovici de la *Ramuri* cu poeziile lui de război și cu mentalitatea vibrantă, care l-a făcut să cadă erou pe cîmpul de luptă. Versurile lui sentimentale și ușoare au fost mult prețuite la vremea lor. În legătură cu Iosif și Anghel caută să-și dezvolte lirismul său, subțiratic și fără vlagă, Natalia Negru. De relevat ar fi muza abstractă și fără energie a lui Soricu, poezia nevertebrată a lui Nuși Tullia, humorismul inform al lui Alexandru Doinaru, cîntecul plăpînd al Corneliei din Moldova și cel grav al Adrianei Buzoianu, fără să mai vorbesc de lirici ca C. Sp. Hasnaș, C. Teodorescu și alții.

5

POEZIA EPICĂ

În poezia epică, s-a distins în direcția sămănătorismului Sandu Aldea.

Fără concepție stabilă estetică, Sandu Aldea, cu stilul lui viguros, larg și colorat, a scris două lucrări, dintre care una, completă, schița *Datorie*, și a doua fragmentară, partea I din *Pe cîmpul Bărăganului*, pînă ce nu se comite crima ce formează miezul povestirii. În *Datorie*, Sandu Aldea ne mișcă cu analiza psihologică a unui soldat ce duce un dezertor și care, în lupta cu acesta, găsește energia să-l înfrîngă și să-și facă „datoria", cînd dezertorul izbutise, prin șiretlicurile lui, să fugă. Din adîncurile nepătrunse ale unui

suflet mai mult timorat, ţîşneşte o energie sălbatică ce îşi satisface ţelul. Această energie n-are cîtuşi de puţin a face cu misticismul naţional, fie el istoric ori chiar poporanist. Ea este o manifestare spontană, mai presus de preocupările sociale, cu caracterul universal al manifestării firești. În adîncuri se simte energia care, moartă în aparenţă, izbucneşte întreagă şi necruţătoare în momentul primejdiei. Această energie, care n-are a face nimic cu ideea sămănătoristă sau poporanistă din toate nuvelele şi schiţele lui Sandu Aldea, nu este estetică decît în această schiţă, care are coloratura universală. Cu totul altfel se prezintă partea întîia din *Pe cîmpul Bărăganului*. Farmecul cîmpului românesc este redat cu culori de-un realism ce-ţi pătrunde sufletul. Gîndurile eroilor sînt simple şi semnificative, potrivite cu cadrul primitiv în frumuseţea lui negrăită. Este o idilă unică în literatura noastră şi puţine vor fi şi în alte literaturi care să-i fie pereche. Dar ce păcat că această idilă se întîmplă între două suflete care devin criminale ! Scriitorul n-a avut simţul estetic, care să-l facă să priceapă că sînt anume impresii ce nu se pot îmbina, cum e de exemplu idilismul şi criminalitatea.

Aci putem vorbi şi de un al doilea scriitor care deşi n-a scris nici o capodoperă are un condei realist remarcabil. E Nicolae Dunăreanu. Lipsit de culoare, acest scriitor în povestirile sale are totdeauna desen. Lui nu i-a lipsit decît puterea de concentrare asupra unui eveniment mai însemnat, precum şi compoziţia care subliniază începutul, desfăşurarea pînă la culminare şi sfîrşitul evenimentului. El rămîne numai ca un reprezentant al realismului fără nuanţă şi fără o capodoperă tipică.

În poezia epică, lipsa de gust a lui Iorga îl face să prefere pe Vasile Pop lui Sadoveanu şi Gîrleanu. Comparîndu-l cu Edgar Poe, Iorga vede în acest povestitor facil, dar nefiresc, aci sensual, aci vulgar, un mare nuvelist şi romancier. Dă o preferinţă dubioasă lui Sandu Aldea, care rareori se ridică în sfera gustului estetic, cultivă pe N. N. Beldiceanu cu mahalagismele lui lipsite de caracter, şi pune pe acelaşi plan diferiţi povestitori ca N. Dunăreanu, Ion Bîrseanu, Maria Pamfile, Romulus Cioflec, Tudor Pamfile, Ciotori şi cu deosebire pe Mihail Lungianu, povestitor abundent, interesant, dar prozaic şi cu prea multe intenţii folclorice.

Toţi aceşti scriitori caută în marginile putinţei lor să satisfacă idealul sămănătorist, dar n-au scînteia genială care să le dea putinţă să producă vreo capodoperă.

Scanned with OKEN Scanner

Cît de puţin a însemnat în *literatură* direcţia sămănătoristă — care în fond a fost o direcţie *culturală,* iar nu literară — se poate vedea nu numai din faptul că cele mai de seamă producţii lirice şi epice sînt în afară din sfera lui, deşi au rădăcinile într-însul, dar şi din împrejurarea că el nu se distinge deloc prin nici o producţie dramatică. Singura producţie de acest gen — cel mai sintetic şi mai complex gen poetic — este o biată dramă istorică, imitată după *Vlaicu-vodă* a lui Dinu Ramură (A. de Herz), în care efectul dramatic este cu desăvîrşire stricat, din pricina lipsei de unitate. Atitudinea sămănătorismului faţă de poezia dramatică în genere, şi faţă de teatru în special, a fost pur negativă. Începînd cu atitudinea neînţelegătoare faţă de drama *Manasse* a lui Ronetti Roman, continuînd cu demonstraţiile în contra reprezentaţiei franţuzeşti, în cerc închis, despre care am vorbit, şi, mergînd mai departe, cu lipsa de entuziasm pentru minunata dramă *Apus de soare* de Delavrancea — sămănătorismul a dovedit (cum se va dovedi şi mai tîrziu prin aşa-numitele opere dramatice ale lui N. Iorga) o desăvîrşită nepricepere a acestui fel de poezie. Această nepricepere s-a manifestat prin declararea limpede că *Manasse* de Ronetti Roman este o piesă „proastă", o părere evident greşită. Negăsindu-i totuşi decît „greşeli de limbă românească", o declară nedemnă de a fi reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, nu pentru forma, ci pentru fondul ei. Nepriceperea s-arată astfel în două feluri. Întîi, recunoscînd *numai* „greşeli" de limbă, cînd, după însuşi mărturisirea autorului, piesa *nu e cugetată în limbă românească ;* al doilea, declarînd cu argumente care mai de care mai specioase că această piesă e lipsită de valoare. De fapt, în afară de unul sau două tipuri convenţionale, toate celelalte personagii sînt remarcabile prin adevărul lor estetic — în speţă Manasse, cu nuanţa tragică, Emil Horn şi Zelig Şor, cu nuanţa comică. Intriga este artistică, iar conflictul nu se poate mai motivat. Ceva mai mult, Ronetti Roman arată în această operă o obiectivitate ce-i face onoare. Căci dacă Manasse este evreu habotnic, cu idei strimte, dar cu inimă adîncă şi curată, şi dacă Zelig Şor este un tip între habotnicia lui Manasse şi ideile largi ale lui Lazăr şi ale Leliei, cu mult spirit dar şi cu mai multă inimă de tată, apoi Emil Horn, logodnicul evreu al Leliei, la care ţine totuşi Manasse, este un personagiu tipic respingător, deşi este evreu, şi sămănătorismul prin ochii lui N. Iorga

Scanned with OKEN Scanner

şi ai răposatului I. Scurtu n-au văzut nimic din marile merite reale ale acestei opere dramatice şi au combătut-o cu mare violenţă, dar, precum se vede, cu şi mai mare neînţelegere. Românismul orb care declară că tot ce e românesc e sfînt şi frumos i-a făcut să declare, în acelaşi timp, că tot ce e strein e spurcat şi urît. Lupta a putut înteţi atmosfera sămănătorismului, dar nu i-a putut da şi demnitatea înţelegerii mai adînci a lucrurilor.

Capitolul VI

DIRECTIVA SOCIALĂ

1

IDEOLOGIA [SOCIALĂ] A „LUCEAFĂRULUI"

Ideologia socială a *Luceafărului* de la Sibiu este ideologia lui Goga din versurile şi din articolele sale din *Ţara noastră*. Tendinţa sa fundamentală este de a face din poezie o armă naţională, o armă politică. Prin poezia sa, se tînguie poporul român de asuprirea maghiară, se tînguie poporul român sărac de greutăţile muncii la care e supus. Prin prima notă Goga e naţionalist ; prin a doua este socialist. Aceleaşi note, dar înviorate de un accent energic, le găsim şi în articolele sale politice. Dacă ar fi scris în regat, poezia lui Goga, prin tendinţa sa ideologică, s-ar fi pus alături de a lui O. Carp, Artur Stavri şi chiar lîngă a lui Teodoru şi Mille. Dar Goga era ardelean, şi durerea din poeziile lui e mai mult a românului în contra ungurului, decît a săracului în contra bogatului. De aceea şi vedem cu surprindere că, din capul locului, Goga este îmbrăţişat în regat nu de socialişti, ci de bogătaşii cei mari, în frunte cu Alexandru Marghiloman, întocmai ca şi Cerna, după sonetele lui sociale, *Zile de durere*. Această împrejurare, unită cu evoluţia firească, face pe Goga accesibil mai mult la nota antisemită şi intimă, în care însă nu mai găseşte accentele mai adînci din *La noi* sau *Clăcaşii*.

Oricum ar fi, ideologia lui Goga scapă de atacurile ce ar fi trebuit să-i vie din partea burgheziei şi a boierimii din regat, şi aceasta mai cu seamă din pricina acordurilor noi şi armonioase ale poeziei lui. O dovadă că pînă a nu fi îmbrăţişat de boierimea din România şi chiar în vremea acestei îmbrăţişări, Goga era anti-

burghez și antiaristocrat, este faptul că, în vara anului 1907, *Luceafărul* atacă cu vehemență și chiar cu meschinărie (prin pana probabil a lui Tăslăuanu) *Convorbirile critice* pentru faptul că au publicat o serie de aforisme ale prințului Leon Ghica-Dumbrăveni, care, altminteri, era un amic al poeților. Atacul a fost repede sugrumat, printr-o replică moralicește sîngeroasă. Și *Luceafărul*, influențat de noua soartă a conducătorului său, n-a pornit mai departe la polemică, deși *Convorbirile critice* era adversara *Luceafărului* tocmai pe tema valorii poeziilor lui Goga față de ale lui Cerna.

2

LITERATURA PROPRIU-ZISĂ A „LUCEAFĂRULUI"

Farmecul literar se găsește mai mult în *Țara noastră*, sora *Luceafărului*, redactat mai în întregime de Goga și de Victor Eftimiu. Proza oratorică a lui Goga nu are pereche. Totuși farmec literar se găsește și în articolele lui Tăslăuanu, care știe să povestească și să expună.

Ea se găsește sub forma hibridă (căci ține la poezie) în nuvelele morale ale lui Agârbiceanu, și mai cu seamă în romanul său, publicat mai tîrziu și despre care vom vorbi altădată, *Arhanghelii*. Descrierea fugii lui Rodean de la jocul de cărți la mina de aur, care se prăbușise, are remarcabile calități de mișcare și vigoare literară. Dar Agârbiceanu și în nuvelele morale, și în acest roman, nu este destul de stăpîn pe limba literară, îi scapă multe particularități dialectale dizgrațioase, multe cuvinte și întorsături de frază lipsite de simțul estetic. Dar are pasagii de merit care trebuiesc relevate.

Tot aci trebuie vorbit de proza arheologică a lui G. Murnu, care, deși din lipsa de ton accentuat pare monotonă, este remarcabilă prin armonia și puritatea ei stilistică. Astfel avem o importantă *Descriere a monumentelor din Roma*, care a meritat onoarea reeditării.

La *Luceafărul*, în vremea aceasta, lucrează doi critici ce nu pot avea pretenția să reprezinte decît fragmente rupte din sufletul, iar nu din spiritul român : G. Bogdan-Duică, M. Simionescu-Rîmniceanu, precum și eseistul fără energie, Horia Petra-Petrescu.

Bogdan-Duică, istoric literar erudit, e lipsit de spirit critic literar. Pe Cerna nu-l înțelege. Pricepe doar pe Goga. Vorbind despre poezia *Ecouri* de Cerna, criticul se miră că poetul vede în

Scanned with OKEN Scanner

încîntările iubirii ecoul încîntărilor viitoare ale urmaşilor şi se întreabă serios : aşa e iubirea ? Bogdan-Duică, în afară de erudiţie răzleaţă preţioasă n-a produs capodopere. Şi mai puţin fericit este Marin Simionescu-Rîmniceanu. Avînd erudiţie estetică, fără să aibă simţul, măsura şi logica necesară — şi lipsit mai cu seamă de limbă şi de stil —, Simionescu-Rîmniceanu n-a produs nimic decît compilaţiuni şi articole ocazionale. Limba lui e aspră şi neologistică ; stilul, stricat de influenţa germană, se complace într-o frazeologie difuză, lipsită de modulaţiuni şi de accent.

La *Luceafărul* dar mai cu seamă la *Ţara noastră* a mai scris mult Victor Eftimiu ; dar virtuozitatea lui nu se va putea dezvolta decît în atmosfera Capitalei.

Reprezentînd sufletul amărît şi rătăcit moraliceşte al românului ardelean, putem pune pe I. Agârbiceanu din multele lui nuvele şi schiţe, care, avînd farmec literar, nu se ridică nici una la poezia din nuvelele *Fefeleaga* şi *Luminiţa*. Scrise într-un stil aspru, ele dau pe faţă sufletul unui chinuit de problema etică, de problema ridicării morale a săteanului. Ca preot, ce este, autorul vrea să-şi păstorească poporul nu numai după tipicul bisericesc, ci şi prin scrisul său, mult mai energic decît al lui Ion Pop-Reteganul, înaintaşul său poporan. Deşi făcînd parte din curentul de la *Luceafărul*, Agârbiceanu n-are aproape nimic a face cu romantismul naţional-social al lui Goga. Eroii lui Agârbiceanu nu trăiesc în genere o viaţă estetică proprie — cu toată viziunea puternică a cadrului — dar ei dau pe faţă sufletul scriitorului, care urmăreşte părţile întunecoase şi mistice ale vieţii, pentru ca să poată da o directivă. Această urmare se face cu energie şi cu preocupări largi şi umanitare.

Acestea sînt operele care dau pe faţă sufletele autorilor, iar nu sufletele obiectivate ale eroilor. Ele sînt mai mult elemente de cultură decît de literatură. Dar, oricum ar fi, ele sînt caracteristice misticismului naţional sub formă tendenţios afectivă sau practică. Ele constituie o latură secundară a spiritului românesc din acea vreme, şi trebuiau relevate ca atare.

Ion Gorun, prin intelectualismul lui acut, nu ne mai poate interesa nici cu versurile, nici cu povestirile lui ticluite. El este esenţial un prozator, şi cartea lui de proză *Vorbiţi româneşte*, în care se ocupă cu chestiuni gramaticale, va rămîne în literatură prin puritatea lexicului, prin românismul sintaxei, prin proprietatea expresiei, prin cursivitatea intimă a stilului. De remarcat ar mai fi

Scanned with OKEN Scanner

spiritul critic precum şi umorul din unele din lucrările lui critice ; dar şi unul şi celălalt rămîn totdeauna difuze şi nu se concentrează într-o operă. Calităţi de limbă şi versificaţie, mai puţin de interpretare, găsim în traducerea sa din *Faust*, care se poate citi cu plăcere.

Oricum ar fi, Ion Gorun rămîne prin producţia lui în mişcarea sufletească a poporului român ; dar singura carte ce poate face parte şi din mişcarea spirituală e *Vorbiţi româneşte*.

3

POEZIA LIRICĂ A „LUCEAFĂRULUI"

Sufletul direcţiei sociale este Octavian Goga. Goga, literaricește vorbind, se distinge cum am spus prin două activităţi : activitatea poetică şi activitatea jurnalistică. A treia şi cea mai strălucită activitate a lui trebuia să se revele mai tîrziu — cea de orator. E ciudat că, dintr-o personalitate, lumea nu preţuieşte ceea ce este mai bun, ci ceea ce îi este mai accesibil. Şi, deşi Goga este unul dintre cei mai mari oratori ce am avut şi deşi, cu tot manierismul lui, este cel mai original dintre toţi ziariştii noştri, publicul vede într-însul mai mult pe poet, deşi poezia lui, reductibilă la cerinţele vieţii trecătoare, s-a perimat o dată cu înfăptuirea idealului naţional.

Goga reprezintă în adevăr ca directivă literară, în atmosfera noastră literară, arta cu tendinţă. Fiindcă în oratorie tendinţa e totul, Goga extinde acest caracter şi la poezie, şi astfel ajunge să preţuiască, întocmai ca şi Gherea, poezia care cîntă un ideal, iar nu poezia care ţi-arată firea lucrurilor. Această teorie e şi falsă şi stearpă. Căci prima întrebare ce poate să i se pună este : care ideal ? Idealurile sînt multe, unele mai înalte, altele mai puţin înalte ; unele mai trecătoare, altele mai durabile — dar toate lipsite de eternitatea la care trebuie să aspire poezia. O dovadă sînt chiar poeziile lui Goga. Nici idealul idilic întrupat în figura lui Lae Chioru ; nici idealul apostolic al dăscăliţei şi preotului care întreţin focul pentru viitorul neamului ; nici idealul social din *Clăcaşii* şi *Cosaşul*, în care poetul jeluieşte soarta nenorociţilor ce n-au pămînt ; nici idealul naţional, pe care-l cînta adresîndu-se *Oltului*, n-au rezistat vremii. Astăzi Lae Chioru ni se pare dizgraţios ; dăscăliţa şi preotul, naivi ; muncitorii agricoli, oameni lipsiţi de vlagă ; iar mutarea Oltului împreună cu poetul în altă ţară — de-a dreptul ridiculă. Singurele impresii de adevărată poezie din versurile lui Goga sînt evocările trecutului, vremea lui Ştefan cel Mare din dumbrava

neamului. Căci viitorul poate fi multiplu; trecutul este pentru totdeauna numai unul. Cu toate acestea, și bucățile în care cîntă trecutul sînt remarcabile, mai cu seamă prin armonia exterioară, în adevăr foarte colorată; nu au un fond, în care să strălucească o idee generatoare adîncă și plină de înțeles universal. Ele sînt lucrări de talent, iar nu opere geniale. Ele fac parte din momentul trecător al sufletului românului, în expresivitatea lui evolutivă; nu din partea eternă, din spiritul lui. Din acest spirit face parte oratoria lui, căci, cu toate că, prin esență, ea e legată prea mult de timp și de spațiu, forma și accentul ei pot fi eterne.

Poeții *Luceafărului,* în afară de Goga, sînt în dependență de mentalitatea și coloratura lui. Totuși avem trei poete, care, fără să fi avut energia suficientă pentru a crea capodopere, au avut talentul pentru cîteva poezii, în care accentul simplu și versificația firească le recomandă atențiunii noastre. Sînt Maria Cunțanu, Ecaterina Pitiș, și Elena Farago.

Muza Mariei Cunțanu este mai gravă, aceea a Ecaterinei Pitiș e mai idilică, a Elenei Farago este mistică.

Maria Cunțanu are versul mai înstrunat și inspirația mai adîncă. Ecaterina Pitiș are versul mai liber și inspirația mai ușoară. Elena Farago îl are variat și virtuos. Cîte-trele au accentul natural, dar nu au energia creațiunii din plin. Sînt mai mult reflexe de-ale lui Alecsandri, Coșbuc sau Goga; n-au puterea originalității proprii. Ele fac parte dar din frămîntările sufletului, nu din acelea ale spiritului românesc.

Mai lipsit de farmec și de armonie, dar mai gînditor se zbate în acest timp muza multipolară (aci în forma cultă, aci în forma poporană) a harnicului Soricu, care are și o bunicică traducere a lui *Faust* de Goethe. Dar nici el nu poate să ajungă marea inspirație.

Tot așa Zaharia Bîrsan, care, deși slab în poezia lirică, neavînd o personalitate pronunțată, ajunge în poezia dramatică aproape la realizări, în orice caz la producții onorabile, după cum vom vedea.

De relevat e și muza lui, care vrea să fie cu orice preț socială, dar care, chiar în poeziile cele mai bune, e lipsită de farmec.

4

POEZIA EPICĂ A „LUCEAFĂRULUI"

În poezia epică, un povestitor timid și fără vlagă este Al. Ciura; un povestitor rece este Ion Gorun (Al. Hodoș); o povestitoare interesantă, dar fără compoziție, este Constanța Hodoș. Deasupra

Scanned with OKEN Scanner

tuturor se ridică Ion Agârbiceanu, nuvelist şi mai tîrziu romancier, relevat mai sus.

Agârbiceanu a atins culmile artei în două povestiri : *Luminiţa* şi *Fefeleaga*.

În *Luminiţa* ne înfăţişează, cu o mînă de maestru, cele din urmă momente ale unei bătrîne care nu-şi poate împlini ultima dorinţă, din pricina slăbiciunii. E o schiţă, ce, prin fondul său, nu are a face nici cu sămănătorismul, nici cu poporanismul. Fondul este universal omenesc, şi redat cu o putere pe care numai la Tolstoi — şi acum în urmă, la Rebreanu — o găsim.

Fefeleaga este o nuvelă tragică, aproape dureroasă, de n-ar fi înduioşetoare. *Fefeleaga* e o biată femeie care cu o mîrţoagă de cal, Bator, cară întruna piatră de aur, şi cu cîştigul ei mic îşi întreţine cei cinci copii, care, la o vîrstă anumită, însă, îi mor unul după altul. Viaţa ei se împleteşte cu a acestui cal, pe care-l iubeşte fără s-o spună, iar amîndouă aceste vieţi sînt subordonate copiilor, pe care îi hrăneşte, ca să-i îngroape. Cînd îi moare cel din urmă copil, Bator pierde orice înţeles în viaţa Fefeleagăi. Ea nu mai are pentru cine să îndure chinul căratului necurmat al pietrei, Bator nu-i mai e de nici un folos ; cu o sfîşiere de inimă, ce-i străfulgeră în amintirea întregei sale vieţi, ea îl vinde pentru ca să-şi îngroape ultima copilă.

Fefeleaga pune în relief, printr-un puternic simbol, răbdarea dîrză, energia negativă, sacrificiul de fiecare clipă, de care poporul român — mai cu seamă cel ardelean — a dat dovadă timp de veacuri, energie care avea să se deştepte spre activitate uimitoare în perioada naţionalismului, mai cu seamă la oştenii noştri din Muntenia — biruiţii biruitori.

Dar cu toată semnificaţia naţională ce-i putem da, ea este susceptibilă şi de o semnificaţie universală : ea simbolizează întreaga strădanie zadarnică a omenirii. Printr-aceasta, aceste nuvele ies dincolo de atmosfera obişnuită a poporanismului social sau a sămănătorismului, ca şi capodoperele lirice ale lui Cerna.

Mai toate celelalte numeroase povestiri nuvelistice ale lui Agârbiceanu, limpezi sau confuze în desfăşurarea acţiunii cu eroi mai mult sau mai puţin generali şi punînd sau nu în relief un misticism întunecat, conţin prea pronunţată tendinţa etică şi astfel rămîn prin ideologie şi stil numai în sfera literaturii propriu-zise, fără să atingă adevărata poezie. Agârbiceanu este poporanist social sau sămănătorist social prin bucăţile lui slabe, iar nu prin cele excelente.

Scanned with OKEN Scanner

Tot de direcţia *Luceafărului* — şi cu toate că *Iliada* şi-a publicat-o în *Convorbiri literare* — ţine, prin spiritul său, George Murnu. Punînd accentul mai mult pe armonia exterioară decît pe ţîşnirea interioară a inspiraţiunii lui, lirica lui Murnu este dependentă fie de Eminescu, fie de alte modele streine.

Cu toate că sufletul său suspină după frumuseţea lirică, capodopera lui din acest timp rămîne *Iliada*. Comorile de limbă şi de expresivitate stilistică, de armonie, de nuanţare şi de epicism, pe care, cum am mai spus, Murnu le-a pus în *Iliada*, fac dintr-însul în traducere un adevărat emul al lui Eminescu. Creator de limbă şi de stil, creator de noi gesturi şi situaţiuni, fără ca totuşi culoarea homerică să dispară, Murnu este, alături de Schlegel, unul din cei mai însemnaţi traducători ai umanităţii. Traducerea lui Voss a *Iliadei*, renumită în Occident, este faţă de a lui Murnu o variantă prozaică. Singura obiecţiune ce i-am putea face lui Murnu ar fi întrebuinţarea hexametrului cu dactilii lui, care ar putea fi monotoni. Hexametrul dactilic este un metru nenatural în românește. Dar geniul armonic al lui Murnu i-a impus, fără ştirea lui, ritmica amfibrahică, atît de firească în limba română, aşa încît traducerea se citeşte fără neplăcerea ce ne-ar putea face ţăcăneala dactilică.

Constanţa Hodoş, care împreună cu Ion Gorun (Al. Hodoş) şi-au făcut şi casă proprie în *Revista noastră*, se ţin prin origine şi inspiraţie tot de *Luceafărul*. Cu toată sîrguinţa ce şi-au dat, Constanţa Hodoş n-a putut să închege o capodoperă. Povestirile sale — nuvele, romane, drame — se disting printr-un stil limpede şi proaspăt. Ele au imagini care se detaşează frumos pe fondul estetic, au o invenţiune, putem zice bogată ; dar sînt lipsite de consistenţă, iar elementul mistic, cînd se găseşte, în loc să rămînă adînc şi insondabil, saltă la suprafaţă şi întunecă în loc să limpezească frumuseţea

5

POEZIA DRAMATICĂ A „LUCEAFĂRULUI"

În poezia dramatică, directiva *Luceafărului* ne dă, în acest timp, pe *Domnul notar* de Goga şi *Trandafirii roşii* de Zaharia Bîrsan, căci de încercările lui Horia Petrescu nu se poate vorbi, deşi ţintele lui sînt superioare.

Domnul notar e o piesă tendenţioasă naţionalistă. Ea are de scop nu să ne dea o înaltă emoţiune estetică, ci să ne trezească ura în contra duşmanului secular, ungurul. Cu alte cuvinte, e o lucrare

Scanned with OKEN Scanner

ce ne produce o emoţiune psihologică mai mult sau mai puţin trecătoare, iar nu o emoţiune estetică.

Trandafirii roşii, cu toată lipsa de corectitudine formală, are o temă universală — sacrificiul iubirii mute — şi ar fi putut fi o capodoperă, dacă, din pricina lipsei de motivare, nu ar fi izbită de sentimentalism. Dar, slabă ca poemă dramatică, ea îşi păstrează o relativă valoare teatrală, care a putut fi pusă în relief de genialitatea dramatică a unui Ar. Demetriad.

În orice caz, producţia literară a *Luceafărului,* mărginită, din pricina cerinţelor luptei pentru naţionalitate, în cercul strimt al naţionalismului, a produs multe poezii lirice, multe povestiri epice de talent şi cîteva producţii dramatice ; dar, în afară de *Luminiţa* şi mai cu seamă de *Fefeleaga,* nu găsim într-însa nici o capodoperă.

Capitolul VII

DIRECŢIA MISTICISMULUI NAŢIONAL SCEPTIC

1

IDEOLOGIA ŞI LITERATURA PROPRIU-ZISĂ SCEPTICĂ

Faţă de naţionalismul ardent al sămănătorismului social, şi ca o aşchie dintr-însul se manifestă Ilarie Chendi, cu revista lui *Viaţa literară,* la care colaborează Ion Minulescu şi Victor Eftimiu, ca poeţi, şi Alexandru Cazaban, ca prozator. Ideologia lui Chendi e simplistă : să ironizeze, ba chiar să atace netrebnic direcţia *Convorbirilor critice* (după cum se vede din cele două articole veninoase asupra mea, republicate, din păcate, în *Operele* lui complete), şi să se îndoiască de eficacitatea naţionalismului exagerat, în specie a lui Iorga. Atacurile şi criticile sale n-au nici un temei filozofic : ura sau iubirea de persoane trece înaintea oricărei ideologii. Directiva lui are ceva boem şi anarhic într-însa. Cu toate acestea, în critica lui, ajunge cîteodată idealul. Astfel e, de exemplu, articolul asupra lui Alexandru Macedonski, în care, cu o vervă puternică, cu exemple bine alese, cu observaţii fine, cu ironie tăioasă denunţă superficialitatea acestui poet şi formalismul lui fără fond. E o bucată literară remarcabilă, care merită să rămînă în literatură.

Scanned with OKEN Scanner

E un articol dictat de ură. Dar are şi articole dictate de iubire. Astfel sînt articolele asupra lui Goga, în care Chendi încearcă să combată părerea *Convorbirilor critice*, care susţin că poezia acestui poet e inferioară poeziei lui Cerna. Deşi, cu scepticismul lui naţional, Chendi ar fi trebuit să nu admită exagerările tînărului poet ardelean, nici în privinţa naţională *(Oltul)*, nici în privinţa socială *(Cosaşii)*, îi ia apărarea, întemeindu-se pe ideea falsă că între doi poeţi nu poţi şti care e mai mare. Falsitatea acestei idei se vede îndată ce facem deosebirea între poeţii înzestraţi cu genialitate creatoare, poeţii de talent şi poeţii de virtuozitate. Poeţii cu genialitatea creatoare strălucesc prin originalitatea fondului, formei şi armoniei ; poeţii de talent caută să se impună prin originalitatea formei şi armonia exterioară ; poeţii de virtuozitate fac efect numai prin fond. De fapt Cerna e un poet genial ; Goga, un poet de talent. Cerna aduce un fond, o formă şi-o armonie nouă şi adîncă ; Goga numai o formă şi-o armonie nouă, fondul fiind de natură naţională şi socială, o jelanie pentru românism şi pentru plugari — de natură obişnuită. Oricum ar fi, Chendi, la ripostele *Convorbirilor critice*, nu şi-a dezvoltat mai departe ideea. N-a fost vorba să facă, în articolele sale, ideologie, ci numai literatură.

Tot la literatură trebuie să punem mare parte din producţiile lui Alexandru Cazaban, cu subiectivitatea lui umoristică şi cu stilul său clasic. Totuşi epicismul — deşi ţinut într-o notă generală — se afirmă prin cîteva bucăţi, care aveau să-l ducă pînă la roman. Astfel e *Traviata la Huşi* şi *Coada boului...*, în care întrupează cu o ironie caustică dispreţul său pentru arta proastă şi pentru pictura simbolistă. În *Viaţa literară* a lui Chendi, Alexandru Cazaban publică primele fragmente ale romanului său ironic, ieşit mai tîrziu, *Un om supărător*, care, în felul său, ar fi putut fi considerat ca o capodoperă, dacă ar avea o evoluţiune mai precisă şi o nuanţare mai puţin mecanică. Oricum ar fi, Cazaban este un clasic în stil şi are meritul că maniera sa este absolut originală.

2

POEZIA NAŢIONALISMULUI SCEPTIC

Aproape nulă ca ideologie şi remarcabilă ca literatură propriu-zisă, direcţia naţionalismului sceptic este importantă în poezie prin producţiile lui Victor Eftimiu şi Minulescu.

Scanned with OKEN Scanner

Lipsiți de un fond propriu, pe care și-l cată prin operele și capodoperele streinătății, stăpîni pe formă, dar inegali în armonie — căci în această privință Minulescu e mai original —, acești doi poeți au talent ; dar Eftimiu este mai mult un virtuoz fără seamăn. Ei au să se dezvolte în deceniile următoare ca poeți dramatici de-o îndemînare rară, care le va da o meritată faimă teatrală, dar fără să ajungă la marea poezie, oricît de mari ar fi temele pe care le dezvoltă. Mai toate inspirațiile lor din acest timp sînt de natură intelectuală. Nu au accentul profund al unei gîndiri puternice, nici o armonie vizibilă. Sînt lucrări acceptabile pentru producția zilnică cu un conținut sufletesc nu departe de banal, dar nu mari inspirațiuni.

Fără să atingă marea inspirațiune, Ion Minulescu se distinge prin formă și armonie exterioară. Fondul rămîne superficial, deși interesant. Pe poet îl bîntuie nemărginirea și aspirațiile vagi de viitor, necunoscutul cu tainele lui, macabrul cu disonanțele lui. Dar aceste dispoziții sentimentale nu sînt sentimente nici adînci, nici puternice. Au un farmec ușor, sînt mai mult atitudini, fără să ajungă la inimă.

De aceea poezia lui Minulescu, deși dată ca „pentru mai tîrziu", a putut repede să ajungă la modă și tot așa de repede să dispară din circulație. Ceea ce e interesant în Minulescu e forma și armonia lui ușor imitabilă.

Topîrceanu de la *Viața românească* și-a făcut o mare reputație cu romanțele lui asupra gramofonului și automobilului, imitînd mersul gîndirii minulesciene și sonoritatea versurilor poetului bucureștean, dar atingînd o adîncime uneori superioară originalului. Tot așa D. Nanu, prin parodia lui *La trei sarmale*, făcînd aluzie la numărul trefatidic, care, în misticismul său mai mult sau mai puțin superficial, îl afecționează în poeziile lui Minulescu, și-a făcut un adevărat renume.

Oricum ar fi, atît Victor Eftimiu cît și Minulescu în poeziile lor lirice sînt, și mai cu seamă cel din urmă, mistici, dar sînt departe de a putea fi puși sub categoria misticismului național. În orice caz ei, din pricina talentului și virtuozității lor, nu dau naștere la capodopere și trebuie considerat ca făcînd parte din sufletul, iar nu din spiritul românesc. Producțiile lor din acest timp au avut un efect trecător și nu putem zice că există și astăzi.

Singura producțiune care pare, prin calitățile de amănunt, să înfrunte viitorul este *Înșir-te mărgărite*, feeria lui Victor Eftimiu,

Scanned with OKEN Scanner

mult superioară producţiilor de acest fel date pe scena Teatrului Naţional.

Înşir-te mărgărite (primul act în prima formă a fost citit şi la Cercul *Convorbirilor critice*, fără să stîrnească prea multă admiraţie) vrea să fie o feerie simbolică în care originalitatea poetului caută să se afirme artificial prin înjosirea legendarului Făt-Frumos şi prin reabilitarea Smeului. Dar şi una şi alta nu sînt obţinute prin acţiune dramatică, ci prin declamaţie lirică. Farmecul totuşi al acestei opere, defectuoasă în compoziţia ei, constă în atmosfera de basm colorat şi strălucitor, care la reprezentaţie ia ochii, şi cîteodată („Măr de aur, măr de aur") chiar inima spectatorilor. Bogăţia, adaosă mai tîrziu în contextul piesei, de personagii poporane, împrumutată poveştilor, măreşte coloritul şi vraja, şi face din *Înşir-te mărgărite* una din cele mai plăcute piese teatrale. „Plăcute", iar nu cu adevărat „estetice". Plăcerea ce ne dă această feerie este sensitivă şi psihologică. Nu ajunge la estetism. Pentru aceasta i-ar trebui o construcţie dramatică în care să se recunoască personagiul principal şi personagiile secundare. Pentru aceasta i-ar mai trebui un conflict bine conturat, iar nu disimulat prin tirade lirice. Pentru aceasta i-ar mai trebui, în fine, o intrigă mai închegată. Aşa cum e, nu ne mulţumeşte sufletul. Înjosirea lui Făt-Frumos ca un norocos al soartei, ca un june de bonton, care-şi pune meritul în strălucirea exterioară şi în triumful lui nedrept, fac ca fondul, la o mai de aproape atenţie, să rămînă necontemplabil. Tot aşa lauda Smeului, neîntemeiată decît pe mila ce trebuie să ne stîrnească fiindcă omenirea îl detestă, şi apoi căderea lui este tot atît de necontemplabilă. *Înşir-te mărgărite* e o piesă ce se poate reprezenta cu succes, dar, în afară de pasagiile lirice, unele strălucite, ea nu poate fi pusă printre capodoperele dramatice române.

Totuşi, aşa cum e, *Înşir-te mărgărite* a făcut şcoală şi are marele merit de a fi determinat şi pe alţi poeţi, cum e de exemplu Horia Furtună şi Aslan, să se cufunde cu contemplaţia lor cultă în bogăţia infinită a poeziei poporane. Fiind o piesă care se poate reprezenta oricînd, *Înşir-te mărgărite* poate fi considerată ca o capodoperă *teatrală*, iar nu *dramatică*. În acelaşi timp, ea are meritul de a fi scos la iveală ideea misticismului naţional, întrucît ne-a făcut acceptabile atîtea personagii fantastice, luate din poezia poporului român şi instrumentate, din punctul de vedere teatral, într-un mod destul de original.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VIII

MISTICISMUL ESTETIC SAU ESTETISMUL

1

IDEOLOGIA ESTETISMULUI

Această directivă, cum am spus mai sus, se datoreşte lui Ovid Densusianu. Neţinînd în seamă faptul că aşa-numita poezie simbolică reprezintă un ideal imperfect de poezie, căci pune accentul pe muzicalitate, fără avînt sufletesc şi mai cu seamă fără ritm şi fără regularitatea stilului, Ovid Densusianu întemeiază o revistă pentru ca să susţină simbolismul şi, în acelaşi timp, influenţa franceză, sub egida geniului latin. Astfel, în diferite articole, studiază cu admiraţie poeţi francezi sau belgieni, ca de exemplu Henri de Régnier şi Verhaeren, fără să bage de seamă lipsa de originalitate a unuia care are muzicalitatea lui Verlaine şi incorectitudinea şi prolixitatea celui de-al doilea, care are prea dezvoltat elementul energetic. Pe de altă parte, sub numele de Ervin publică versuri în care muzicalitatea sufletului vine în conflict cu ritmul versurilor, şi în care elementul intelectual, lipsit de imaginaţie, este prea pronunţat. Cu aceste defecte, Ovid Densusianu scrie multe versuri, dar nici o capodoperă. Ar putea fi privite ca atare unele din studiile sale de estetică, dacă, pe lîngă admirabila formă, curată şi lapidară, ar avea o ideologie mai profundă şi un sistem al cărui fundament s-ar putea pipăi.

2

LITERATURA PROPRIU-ZISĂ A ESTETISMULUI

Mai vioaie este revista în literatura propriu-zisă. Ea se bucură de colaborarea multor începători de talent ai scrisului. Ovid Densusianu, prin diligenţa lui, îi înstrunează, şi scrisul lor are însuşiri de distincţiune, de preciziune şi de eleganţă, care merită să fie relevate. Astfel e literatura pe care o publică în coloanele revistei Dumitrescu-Iaşi, Pompiliu Eliade, I. A. Candrea, precum şi studiile, bîntuite mai mult de abstractism ale lui Petre V. Haneş, Damianovici, Buricescu, G. Aslan, M. Mihăileanu, Octav Lecca. Dintre dînşii I. A. Candrea avea să ne dea, cu douăzeci de ani mai tîrziu, monumentalul său dicţionar al limbii române început sub altă formă încă din această vreme, în colaborare cu Ovid Densusianu. Pompiliu Eliade nu izbuteşte să ne intereseze cu dialogurile sale lipsite de claritate. Scriitor

Scanned with OKEN Scanner

ocazional, C. Dumitrescu-Iaşi ne încîntă încă cu claritatea de cristal a cugetării sale despre ideal şi despre morală. Proza tuturor acestor scriitori n-are încă destul element plastic.

3

POEZIA ESTETISMULUI

Pe lîngă Ovid Densusianu, mai publică în *Viaţa nouă* versuri muzicale Ion Minulescu, despre care am vorbit, şi Alexandru Stamatiad, despre care vom vorbi, amîndoi poeţi de talent, ca Ion Minulescu — şi cu toată colaborarea lui la *Viaţa nouă*, la *Viaţa literară* şi la *Convorbiri critice* — chiar cap de şcoală. Versurile şi proza lui Ion Minulescu au o curăţie firească, o sintaxă plină de mişcare şi-o armonie colorată ; dar fondul, deşi nu lipseşte, nu este atît de adînc şi de consistent, încît să vedem într-însele adevărate capodopere. Misticismul lui Minulescu de altminteri este evident. Pe el îl mişcă necunoscutul cu tainele lui şi chiar macabrul, şi predilecţia ce o are pentru numărul trei („Trei inele", Trei corăbii") îi face misticismul şi mai vizibil. Stamatiad în acest timp de avîntare poetică, scrie o bucată în ritm cald şi sugestiv, *Noapte*, care poate fi considerată în scurtimea ei ca o capodoperă.

Ceilalţi poeţi, Boniface Hétrat, Mihail Cruceanu, Oreste, Isac, Slătineanu Emil, Duma G., Bascovici, Dinu Ramură, Budurescu, Eugeniu Speranţia, Alexandru Gherghel, Dragoş Protopopescu, Raşcu, Davidescu, sînt doar începători, cu gustul intelectualismului, clasicului şi exotismului, fără ca intelectualismul să vibreze, fără ca clasicismul să fie de izvor şi fără ca exotismul să aibă adîncime. Dintre dînşii, ceva mai maturi şi avînd o armonie, deşi nu destul de caracteristică, este Gherghel şi Raşcu ; dar nici ei nu ajung să ne dea capodopere.

Cel mai cu pretenţii să ne dea capodopere — ba critica ce se dezvoltă împrejurul *Vieţii noi* i le şi recunoaşte — este Boniface Hétrat. În conferinţele ţinute de această revistă în sala „Institutului Pompilian", D. Caracostea îl proclamă cu entuziasm mare poet. Fundamentul acestei judecăţi e constituit de observaţiunea, în sine dreaptă, că Boniface Hétrat introduce teme noi în poezia noastră lirică. A introduce teme noi — cu voinţa de a înnoi un domeniu literar — este însă un act de voinţă, iar nu de genialitate creatoare. De fapt Boniface Hétrat este un muncitor al versului, sîrguitor şi încăpăţînat, un intelectual şi un voluntar, lipsit de frăgezimea sim-

Scanned with OKEN Scanner

ţirii. Francez din sudul Franţei, învaţă româneşte ca om matur, şi încurajat de Iacob Negruzzi începe să scrie la *Convorbiri literare*, dar mai apoi, devenind profesor de franzuţeşte, îşi strămută scrisul la *Vieaţa nouă*. Ceea ce nu bagă de seamă Caracostea şi cercul de la *Vieaţa nouă* este că, pe lîngă lipsa de sensibilitate, Boniface Hétrat nu ştie româneşte cumsecade. Pentru un poet liric, care trebuie să urmărească nuanţele de sentiment, e un defect capital.

Singurul scriitor care, pe lîngă Ovid Densusianu, promite să ne dea o proză clară, robustă, lapidară, este D. Caracostea. Dar lipsa de gust care-l face să vadă un vultur al lirismului în Hétrat şi neputinţa, se pare congenitală, de a-şi încheia nenumărate începuturi de studii, fac din proza lui un prilej de veşnică decepţie.

Nici poezia epică, nici cea dramatică n-a avut nimic de cîştigat din activitatea *Vieţii noi* în acest timp. Încercările lui Pora în nuvelă, şi-ale lui Ovid Densusianu în dramă nu au valoare. Pora e un scriitor prolix şi lipsit de energie, Ovid Densusianu nu are intuiţia realităţii scenice.

Mult mai interesante sînt încercările epice ale lui Galaction. Înzestrat în mod superior cu darul stilului, cunoscînd adînc limba românească, Galaction avea curînd să ne dea în epoca următoare capodopere descriptive *Trandafirul, Bisericuţa din răzoare;* dar la *Vieaţa nouă* nu vedem decît slomnirile acestui eminent scriitor.

Meritul *Vieţii nouă* este că a avut un crez clar şi nedezmînţit; iar defectele fundamentale i-au fost lipsa de gust şi lipsa de nerv. Activitatea ei a plutit pe la periferia misticismului naţional, preferînd să rămînă pur şi simplu mistică, dar fără energia şi avîntul ce se cere de la un curent literar adevărat.

Capitolul IX

POPORANISMUL

1

IDEOLOGIA POPORANISMULUI

În directiva eminesţiană energia unei opere devine numai *prin accident* tendenţioasă. Şi atunci, sau se manifestă în opere *poetice* slabe, cum e cazul cu *1907* de Vlahuţă, sau se manifestă în opere

retorice, în care în adevăr tendința constituie nota esențială firească, dar în loc să ia forma sincer retorică ia forma prozaică, cum e cazul cu *1907* de Caragiale. În directiva tendențioasă a sămănătorismului, energia ar apărea sincer tendențioasă dacă afectivitatea n-ar covîrși-o. Și în acest caz, ea se manifestă în poezie mai mult ca sentimentală (ca de ex. în *Bătrînii* lui Gîrleanu sau în poeziile lui Vîlsan), sau ca energie, și atunci cîștigă în profunzime și în comprehensiune, și iese din sfera proprie a sămănătorismului, cum e cazul cu odele eroice, filozofice și sociale ale lui Cerna sau cu nuvela *Datoria* lui Sandu Aldea.

În directiva poporanistă, tendința iese cu desăvîrșire la suprafață ; stările afective, care în operele de poezie ar trebui s-o covîrșească, pentru ca să facă loc energiei, sînt slabe, inartistice, greoaie. De aceea e o mare deosebire de fond între o nuvelă chiar slabă de Sandu Aldea, și între *Moș Gheorghe la expoziție* de Spiridon Popescu, care este tipic poporanistă. În această lucrare, Moș Gheorghe, țăranul, el este ce este ; orășeanul nu e decît stricăciune, înșelătorie și răutate. Tot așa în *Bulboana lui Vălimaș* de Sadoveanu — publicată acum în urmă, dar tipic poporanistă —, eroul simpatic este un flăcău, care e numai flăcău muncitor, pe cînd preotul, primarul, jandarmul, notarul, reprezentanții orășanului la sat sînt eroi caricaturați, pînă și în numele lor. Humorul cu care îi caricaturează nu e izbutit, pentru că nu izbucnește din inimă, ci din rațiunea practică : simpatic să fie numai țăranul. Același defect s-ar găsi și în cea mai însemnată nuvelă a sa *Păcat boieresc*, căci Chiva, fetița lui Marin, vînătorul din bălți, ne umple sufletul cu o simpatie profundă ; iar tatăl său, care vrea să se răzbune în contra tînărului boier care i-a sedus fata, are o situație simpatică. Genialitatea creatoare a lui Sadoveanu a fost mai tare însă decît poporanismul lui Ibrăileanu — și-a făcut simpatic pe tînărul boier prin pasiunea lui aprigă, și antipatic pe tatăl răzbunător prin sufletul lui întunecat.

Din aceste exemple se vede că poporanismul ieșan a amestecat, din capul locului, ca și Gherea, preocuparea practică în producția contemplativă a literaturii și i-a falsificat înțelesul. Literatura e contemplație, nu e luptă. Iar poporanismul a crezut-o mai mult luptă decît contemplație.

Poporanismul, împrumutat de la ruși, și pregătit prin *Studiile critice* ale lui Gherea, care au dus la sinteza de mai tîrziu — *Neoiobăgia* —, e o doctrină *politică*, și nu literară. Aceasta n-a împiedicat pe Ibrăileanu și Stere să facă dintr-însul un *crez literar*. Omul trebuie să fie mai înainte de toate folositor omenirii, sau cel puțin neamului

Scanned with OKEN Scanner

său. El trebuie să lupte nu pentru adevăr şi frumos, ci pentru bine — sau mai bine pentru ceea ce crede el că e bine. Iar România la începutul secolului XX, cu împroprietăririle imperfecte, cu proprietarii epicurieni şi leneşi, cu arendaşii hrăpăreţi şi lacomi, cu administraţia părtinitoare şi venală, trebuie neapărat îndreptată. Destul cu crezul că România nouă a fost opera boierilor ; România nouă a făcut-o Moş Ioan Roată, cu palmele lui, şi soldatul ţăran român, la Plevna. El merită toată admiraţia, tot respectul, toată simpatia, iar nu orăşanul, care a grămădit forme peste forme, pentru ca să pună între el şi ţărănime o prăpastie. Poporanismul trebuie să smulgă masca orăşanului, să-i ironizeze formele convenţionale şi să arate că adevăratul român vrednic de a fi admirat este ţăranul, cu munca lui, cu curăţenia lui sufletească, cu scepticismul lui cuminte.

Şi, deci, tu literat, tu poet, tu ideolog, în scrierile tale, pe care ţinteşti să le faci nemuritoare, nu zic să faci cum te îndeamnă bătrînul Gherea, să alergi după un ideal social. Eu îţi zic numai că, chiar dacă în sufletul tău se croieşte imaginea unui ţăran rău (cum de exemplu Gheorghe din *O făclie de Paşti*), sau a unui ţăran şiret (cum e de exemplu cel din *Datoria* de Sandu Aldea), sau a unui ţăran criminal (cum e, de exemplu Dragomir din *Năpasta*, tot de Caragiale), tu ori trebuie să o înlături cu desăvîrşire, ori, dacă-i dai o formă concretă, fă pe acel ţăran simpatic.

Cu cît analizăm mai mult poporanismul, cu atît, din punct de vedere literar, el pare mai absurd. Căci ceea ce face o operă nemuritoare nu este simpatia pentru o clasă socială, ci *omenescul* dintr-însa. Iar omenescul e mai adînc decît ori şi ce formă socială, istorică sau etnografică. Oricît am ţine la obiceiurile şi la manifestările noastre folclorice şi etnografice româneşti, nu întrucît sînt ele româneşti sînt etern reprezentabile, ci întrucît sub ele descoperim omenescul. Şi cînd vii tu, poporanism, şi ne recomanzi că, din capul locului, să simpatizăm cu o anume entitate socială, însemnează că, din capul locului, ne recomanzi să ne falsificăm inspiraţia, să deviem, din drumul ei firesc, genialitatea creatoare, şi să dăm naştere, prin definiţie, la opere fără viaţă sau cu o viaţă trecătoare.

Dar poporanismul, sub influenţa lui Brătescu-Voineşti, ia o nouă formă. Brătescu-Voineşti are trei feluri de scrieri : scrieri ideologice, cum este *În slujba păcii*, *Predoslovie* şi unele din scrisorile lui Mişu Gerescu ; altele literare propriu-zis, care însă vor să fie de poezie şi nu sînt, cum este, de exemplu, *În lumea dreptăţii* şi *Niculăiţă Minciună* ; şi altele cu adevărat poezie cum e *Moartea lui Castor* şi *Călătorului îi şade bine cu drumul*. Lipsa de suficientă pă-

Scanned with OKEN Scanner

trundere literară le amestecă pe toate la un loc, cum face D. Caracostea în *Poetul Brătescu-Voineşti*, şi cum fac de obicei, fără teoretizare, toţi criticii noştri. În aceste opere însă trebuie să deosebim calităţile ideologului şi scriitorului — de ale poetului. Scriitorul îşi pune în relief frumuseţea sufletului său, indiferent dacă obiectele, eroii şi personagiile ce ne înfăţişează au realitate estetică. Poetul însă, din contră, rămîne mai în umbră, îşi subordonează sufletul său înfăţişării figurilor eroilor şi personagiilor ce întrupează, aşa că acestea devin fiinţe de sine stătătoare, iar calităţile sufletului scriitorului, numai o caracteristică a lor. În specie Brătescu-Voineşti, ca scriitor este milos, iubeşte pe cei mici şi neajutaţi, pe cei umili şi simpli, are un suflet curat şi plin de simpatie pentru cei ce sufăr. Ca poet însă este, mai întîi, un liric adînc şi simbolic, aşa cum se arată în *Moartea lui Castor*, unde, în uciderea unui cîine bolnav, el simbolizează prăbuşirea unei întregi familii fericite ; iar mila pentru acea prăbuşire poate semnifica orice prăbuşire omenească. În al doilea rînd, este humorist spiritual faţă de slăbiciunile omeneşti, aşa cum ne prezintă pe eroii din *Călătorului îi şade bine cu drumul*, unde iarăşi nu întîlnim mila decît ca element indus din hazul cu care-şi priveşte eroii.

Ibrăileanu, confundînd pe scriitor cu poetul, face în privinţa lui Brătescu-Voineşti o generalizare care îi falsifică cu desăvîrşire capodoperele. Din pricina acestor confuziuni, Ibrăileanu consideră ca opere de poezie nuvele neizbutite ca *În lumea dreptăţii* şi *Niculăiţă Minciună*. În aceste nuvele, pe bună dreptate, trebuie să admirăm nu eroii, ce sînt rău obiectivaţi, ci *sufletul* lui Brătescu-Voineşti, aşa cum l-am caracterizat mai sus. *În lumea dreptăţii* constituie o contradicţie fundamentală între mila şi respectul ce autorul are pentru eroul său Rizescu, şi între moralitatea lui. El înşeală pe o bătrînă în mod netrebnic, iar autorul, ca să ne cîştige simpatia pentru el, îl face să înnebunească. O slăbiciune peste altă slăbiciune. Tot aşa în *Niculăiţă Minciună*, toţi eroii sînt înfăţişaţi răi şi neînţelegători ; numai Niculăiţă e bun. Peripeţia principală (găsirea gazetei) este neîndemînatică şi accidentală. Impresia ce trebuie să ne facă eroul este falsificată prin părtinire şi lipsă de motivare. Cîteva minunate descrieri şi momente sufleteşti nu răscumpără lipsa de unitate şi de obiectivitate a întregului.

Ibrăileanu, procedînd aprioric şi luîndu-se după note accidentale, inventează teoria inadaptabilităţii, şi fiindcă în acele două nuvele slabe găseşte eroi neizbutiţi inadaptabili, o generalizează şi la eroii din capodopere care n-au nimic a face cu această teorie.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt această teorie este sociologică, nu literară. De aceea în sfera ei nu intră tocmai cele mai realizate din nuvelele și schitele lui Brătescu-Voinești.

Această confuzie între literatură și sociologie devine și mai vătămătoare cînd criticul ieșean studiază *O scrisoare pierdută* de Caragiale. Nedîndu-și seama că o operă literară nu există decît prin efectul ei și trecînd ușor peste faptul că *O scrisoare pierdută* este o comedie, Ibrăileanu studiază condițiile sociale ale diferitelor personagii, ca și cînd ar fi niște *realități istorice*, îi pune în legătură cu starea politică a vremii, face din această capodoperă a spiritului omenesc o excrescență a condițiilor mizerabile ale societății românești și caută să ne facă să deplîngem țara care produce asemenea secături imorale și ticăloase cum sînt personagiile din această comedie. Cu alte cuvinte, studiul științific al unei capodopere, studiu prin care trebuie să ajungem a pătrunde cît mai adînc fondul ei propriu, ne duce la concluzia că ea trebuie să ne facă *un efect contrariu esenței sale*.

Această explicație a operei lui Caragiale, ca și aceea a lui Brătescu-Voinești este de natură sociologică, și are de fundament ideea că o capodoperă literară, ca orișice produs al activității omenești în societate, are mai nainte de toate o existență sociologică. Ea e pusă deci pe același plan cu pauperismul, populația, rasa, evoluția istorică, fapte esențial sociologice, și studiul său e considerat ca avînd aceeași natură ca și studiul acestor fenomene sociale. Eroarea este evidentă. Capodopera literară va fi avînd, în materia ei, multe elemente sociale, cum are multe elemente psihologice, filologice, geografice, medicinale, etc. Sînt critici literari care se ocupă de *botanica* lui Shakespeare sau cu *medicina* lui, și caută să arate care sînt cunoștințele acestui mare poet în sfera acestor științe. Sînt alții pentru care o capodoperă n-are decît un înțeles filologic și studiul lor constă [în] a enumera elementele lexicale, morfologice și sintactice ce cuprinde. În același fel și Ibrăileanu crede că adevărata explicare a unor capodopere consistă în semnificația lor sociologică și în legăturile ce poate să stabilească între medium și operă. Capodopera literară însă, cum am mai spus, nu constă în aceste feluri de particularități ale materialului din care e compusă.

Ea constituie o *sinteză nouă* a tuturor acestor materialuri, și *priceperea ei constă în pătrunderea acestei sinteze*, care nu e nici de natură fizică, nici de natură sufletească ci, în același timp, e de natură fizică și sufletească, dar ceva absolut deosebit și anume de natură psiho-fizică.

Scanned with OKEN Scanner

Ideologia literară a *Vieţii româneşti* este mai mult sau mai puţin streină de literatură. Mult mai interesant este poporanismul ca doctrină politică. Luminarea şi înstărirea păturii ţărăneşti duce la împuternicirea ţării şi la întărirea conştiinţei în lupta pentru trai în mijlocul celorlalte popoare.

În această direcţiune, Brătescu-Voineşti are în opera *În slujba păcii* o idee originală, dar prea radicală. Într-un stil fluent şi viguros, cu imagini plastice bine alese, el aruncă toată vina slăbiciunii în care se zbate un popor pe oamenii politici, pe care nu-i poate suferi şi pe care-i crede inutili vieţii de stat. Pacifist fervent, el vrea o armată activă, care să ajute la construcţia tuturor întreprinderilor cu caracter general şi naţional : şosele, drumuri-de-fier, canalizări etc. Cu tot anarhismul acestor idei, care fac din *În slujba păcii* o carte iubită de extremiştii de stînga, ea a avut un efect bun, întrucît deşi n-a putut distruge partea ticăloasă a politicei, a îndemnat să se facă multe lucrări publice cu ajutorul armatei. E partea folositoare a acestei bombe explozibile.

În afară de *În slujba păcii* de Brătescu-Voineşti nici o altă scriere literară cu caracter ideologic n-a răsărit din mişcarea *Vieţii româneşti*. Studiile lui Stere sînt prea severe, ca să fie literare. *Spiritul critic în cultura română*, *Scriitori şi curente* şi *Ion Brătescu-Voineşti* de G. Ibrăileanu sînt scrise clar, dar nu au farmecul literar pe care trebuie să-l cerem de la o capodoperă ideologică. Sînt scrieri grăbite, fără să aibă la bază o idee justă adîncă şi nouă, fără arhitectonică şi fără contur. Ele cuprind observaţii de amănunt, analize interesante, unele legături de fapte exacte, dar ideile în genere sînt eronate şi realizate în forme abstracte. Sînt lucrări de analiză discursivă, ce nu fac parte din literatură în sensul restrîns al cuvîntului. Sînt lucrări care au avut rea înrîurire asupra operelor literare. Un caz izbitor, în care frumuseţea este pătată de ideologia poporanistă, este nuvela *Datorii uitate* de Jean Bart. Scrisă într-o limbă plastică şi într-un stil lapidar, mlădios şi totuşi concis, această povestire nu are în ea nimic nuvelistic. Eroii sînt văzuţi numai din afară, intriga n-are nod, nici deznodămînt, nici un simţ al motivării. E un simplu fapt divers, pe care sînt înşirate, ca mărgelele pe aţă diferite descrieri pline de farmec literar, dar fără raport decît cu tendinţa poporanistă. Un băiat de la ţară, crescut de un colonel, el însuşi băiat de ţăran crescut de altcineva, ajunge profesor într-un port pe Dunăre. Acolo întîlneşte nişte ţărani din satul lui, veterani

Scanned with OKEN Scanner

împroprietăriți în Dobrogea, care voiau să se întoarcă înapoi la satul lor. Autoritățile nu vor să-i lase. Și bietul profesor aleargă din funcționar în funcționar, ca să le facă rost de niște bilete de tren — arată cît de nesimțitori și de antițărani sînt acești funcționari, și sfîrșește, fără să știm ce s-a întîmplat nici cu profesorul, nici cu țăranii. Toată povestirea e făcută parcă pentru a dovedi ce înseamnă obiectivitatea unui artist cum e Caragiale și cît de searbădă este o satiră voită și dictată de o teorie. Cu toată frumusețea limbii și a stilului, *Datorii uitate* este o operă neizbutită.

În nota duioasă, Brătescu-Voinești a mai publicat în *Viața românească* schița *Privighetoarea*. Un erou povestește altuia cum privighetoarea care-i încîntase seara cu cîntecul ei, mai frumos decît al tuturor, peste zi s-a prins într-o undiță, lăsată pe mal între sălcii, cu viermele într-însa. A doua zi e găsită moartă, plină de furnici. E minunată povestirea, dar schița nu e de natură epică, nici chiar lirică. Indignarea eroului că în natură se pot întîmpla așa nedreptăți dă întregii bucăți un iz ideologic prea pronunțat. Scriitorul parcă a scris această schiță ca să facă mai mult filozofie, decît să ne dea o impresie estetică. De aceea impresia ce ne face nu este pur contemplativă ; e prea dureroasă, devine morală, ieșind astfel mai mult sau mai puțin din sfera esteticului. Și cum ideologia nu e nici adîncă, nici originală, farmecul ei este mai cu seamă literar.

Același caracter îl are și *Scrisorile lui Mișu Gerescu*, în care Brătescu-Voinești face filozofie evoluționistă și ne pune *să pipăim ideile abstracte* cu o putere extraordinară. Din pricina acestei prea puternice impresiuni — și întrucît ideologia ce aceste scrisori cuprind e cunoscută, neavînd elementul mistic și nou al capodoperelor de acest gen —, această nuvelă ne face mai mult impresia literară. Ca și *Privighetoarea*, *Scrisorile lui Mișu Gerescu* sînt admirabilă literatură, de-o necontestată originalitate, dar nu poezie.

În același caz se află *Blana lui Isaia* sau *Un regiment de artilerie*, care nu are sfîrșit și cu un efect analog, deși mai scăzut, decît *Privighetoarea*.

Toate aceste bucăți pot satisface teoria inadaptabilității a lui G. Ibrăileanu ; dar nu prin această calitate ele sînt opere epice, și numai hibridismul, provenit din lipsa unui fond mai adînc, le face potrivite cu concepția degenerată a poporanismului. Ele sînt poporaniste în acest sens, fiindcă sînt slabe.

Scanned with OKEN Scanner

2

LITERATURA PROPRIU-ZISĂ A POPORANISMULUI

Direcţia poporanistă e relativ săracă şi în capodopere propriu-zis literare. Farmecul propriu-zis literar se găseşte mai mult în opere ce vor să fie poezie, şi astfel sînt cele mai multe din povestirile lui Sadoveanu, Pătrăşcanu, Jean Bart, Brătescu-Voineşti, Calistrat Hogaş. Toţi aceşti poeţi şi scriitori au un suflet frumos, fiecare în felul său.

Echilibrat şi sublim, cu o amplitudine şi o adîncime evocatoare rară în literatură, cu o putere de a da strălucire colorată atmosferei în care plutesc imaginile, puternic şi senin, sufletul lui Sadoveanu are o frumuseţe unică ce se transmite şi eroilor săi, stărilor lor sufleteşti şi obiectelor în care aceşti eroi sînt încadraţi, şi aceasta chiar cînd eroii nu sînt destul de individualizaţi, stările sufleteşti nu destul de adîncite, iar obiectele lipsite de interes intrinsec. Sadoveanu ne farmecă cu povestirea lui, oricît de slabă s-ar întîmpla să fie plasticitatea sa. Sufletul lui robust, amplu şi colorat e veşnic prezent în scrisul lui. Din acest punct de vedere, puţini scriitori ai lumii i se pot compara. Turgheniev e fermecător, dar fără lărgime ; Loti este un evocator colorat şi cald, dar prea reflexiv uneori, şi alteori sentimental. Maupassant e reprezentativ şi precis, pipăie realitatea, dar nu transfigurează îndestul. Sadoveanu, ca scriitor, are o adîncime evocatoare şi o amplitudine unică : simţi în descrierile lui întreg pămîntul cu toate tainele lui. Cîmpiile, codrii, cărările, stuhurile şi bălţile se îmbracă în haina mistică a existenţei, în care contemplaţiunea noastră găseşte un farmec limpede şi totuşi mistic.

Sufletul lui Brătescu-Voineşti ne farmecă cu clasica lui frumuseţe, care cîteodată merge pînă la sentimentalism (sfîrşitul *Microbului*, al nuvelei *Două surori* ; al lui *Pană Trăsnea Sfîntul* etc.). Aci sentimental, aci humoristic, cu viziunea realităţii limpede, ca o apă de izvor, iluminînd-o fără s-o deformeze ; cu seninătatea lui emoţionantă şi cu simplitatea lui concisă şi plină de semnificaţie, duioşia lui merge pînă la un fel de misticism dureros. El îşi iubeşte eroii cu o patimă ascuţită, ce vrînd-nevrînd ni se transmite şi nouă. Humorul lui Brătescu-Voineşti are pecetia caracteristică a humorului românesc, care este o sinteză între spirit şi bonomie, păstrînd însă concizia clasică echilibrată şi cursivă, ce-l deosebeşte şi de humorul uşor

Scanned with OKEN Scanner

și cam diluat al lui Costache Negruzzi din *Scrisoarea IV (Daniil Scavinski)*, și de naivitatea humoristică a lui Creangă din *Amintiri din copilărie*. Atmosfera în care el îmbracă obiectele ce ne înfățișează este străvezie, ca atmosfera unui ochean de vară pe cîmpiile noastre. Seninul în care le înfășoară este adînc și luminos, cu o nuanță de dureros-plăcut în tăinicia lui. Mistic prin adîncime, clasic prin limpezime, realist prin justețe, sufletul lui Brătescu-Voinești este unul din sufletele în care sublimul nu există, dar în care grația se subordonează, la fiece clipă, frumuseții. De aceea, oricît de puțin ar fi scris, oricît de puține ar fi nuvelele și schițele sale, în care ajunge la poezia completă, el ne încîntă cu un sentiment al perfecțiunii, care este aceea a sufletului său.

Pătrășcanu nu este poet. Nuvelele sale humoristice ne prezintă eroi prea generali : e vorba nu de individualizarea unor caractere, ci a unor trăsături de caracter. Nuvela sau schița sa are astfel mai mult caracterul anecdotic. Singura operă literară de sine stătătoare, deși mai puțin băgată în seamă, este *Amintirile lui Cassian*, unde nu este vorba de poezie (ca de exemplu în *Amintirile* lui Creangă), ci de amintiri personale, cărora le-a dat un cadru strein. În aceste *Amintiri* se vede sufletul aprig și cu haz al scriitorului, care face ca această operă să ocupe un loc de frunte în literatura noastră propriu-zisă. Scrisă cu căldura tinereții, cu o vervă cursivă și vibrantă, această operă mișcă prin sinceritatea accentului, deși ne lasă în suflet un iz de personalism. Marele ei merit este că nu e o scriere hibridă decît prin cadru, dar ea e o operă de proză curată — și ar fi fost mult mai bine să fi fost scrisă în numele personal al autorului. Așa cum e, cum am spus, ea ne lasă o oarecare impresie de fals, provenită din pricina simulației din acel cadru, în care impresiile proprii sînt date ca ale altuia.

Jean Bart nu are humor, și de aceea lucrurile care ar putea provoca hazul fac în scrierea lui impresia de plat. Farmecul lui Jean Bart stă în descrierile sale, în care descoperim savoarea lui Sadoveanu și limpezimea lui Brătescu-Voinești. Lipsit de energie în povestire, el este ferm și colorat în descrierile sale, dintre care multe pot servi de model. Desenul lor conturat, bogatul lor conținut și limba simplă, limpede și amplă le dau o caracteristică proprie, care ne dovedește frumusețea unui suflet static, care cînd devine dinamic își pierde energia.

Scanned with OKEN Scanner

Calistrat Hogaș e vioi, cursiv și plin de sevă descriptivă. Unele schițe cum e *Călugărul Iovinadie* se ridică pînă la poezie. În excursiile sale *În munții Neamțului* amestecă prea mult reflecții filozofice — în genere banale — în povestirea, uneori burlescă, a călătoriilor sale prin frumusețea brazilor și prin aerul răcoros al munților.

Duios, bonom, spiritual în Brătescu-Voinești, sublim în Sadoveanu, humoristic și aprig în Pătrășcanu, ferm și limpede în Jean Bart, sfătos în Calistrat Hogaș — sufletul poporanismului este elementul cel mai caracteristic al succesului său literar. Nici prin ideologie și — cum vom vedea — nici chiar prin poezie nu s-a impus gustului public poporanismul, ci prin calitatea sufletului, mai cu seamă a acestor cinci scriitori. Ei au format atmosfera proprie a misticismului național poporanist ; din această atmosferă vor răsări capodoperele poetice, care vor avea totuși o caracteristică, ce nu are a face nici cu poporanismul lui Ibrăileanu și Stere, nici cu sămănătorismul istoric al lui Iorga.

3

POEZIA POPORANISMULUI

1

Lirica poporanistă

Viața românească a publicat multe opere lirice ; dar, pe lîngă cele epice, ele sînt disparente. Nici o operă capitală. Această revistă, fiind un organ de luptă, a preferit să cultive poezia lirică sub forma persiflajului ziaristic și sub forma sonetului. Una cere spirit — și G. Topîrceanu, colaboratorul constant al revistei, l-a avut —, împreună cu frumusețea versului, ceea ce nu este tot una cu poezia ; cealaltă cere *virtuozitate* — și sonetistul Mihail Codreanu a avut-o iarăși. În direcțiunea spirituală s-au adăugat și numele lui Anghel și Iosif sub numele de A. Mirea, precum și al lui George Ranetti, care a căutat să se exerciteze și în fabule.

Dar nici spiritul — care e calitate literară — și nici virtuozitatea fără genialitate — nu ajung la *creațiunea* unei capodopere lirice. Scînteieri ale momentului, ele interesează momentul mai mult decît multe opere adînci și serioase, dar, ca și scînteile, tot așa de repede se sting.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi am fi nedrepţi dacă n-am recunoaşte că, în unele opere, Topîrceanu a putut uni virtuozitatea şi spiritul cu melancolia şi a creat, ca de exemplu în *Balada chiriaşului* şi în *Romanţa gramofonului*, opere de poezie lirică de un interes mai durabil.

Balada chiriaşului

În *Balada chiriaşului* ne povesteşte cu haz şi într-o formă fluentă şi originală peregrinările unui chiriaş care, strămutîndu-se din casă în casă, lasă bucăţi din sufletul său pe unde trece, şi poetul subliniază cu o melancolie discretă această stare sufletească. *Balada chiriaşului* poate avea şi un înţeles simbolic — căci toţi sîntem, într-un fel, chiriaşi pe acest pămînt —, şi într-aceasta stă adîncimea ei. *Balada chiriaşului*, înţeleasă astfel, poate fi considerată ca o capodoperă, care însă nu are nici o legătură cu atmosfera poporanismului în care a răsărit.

Romanţa gramofonului

Aceleaşi calităţi — dar fără melancolie, dar în plus cu o nuanţare fără pereche a ideii humoristice şi, deşi părînd imitată după Minulescu, şi cu o armonie proprie — mai caracteristică decît a *Baladei chiriaşului* — le are *Romanţa gramofonului*. Deşi o parodie, această capodoperă în felul ei ne face să simţim şi să pătrundem sufletul acestui instrument muzical, care redeşteaptă la viaţă viaţa trăită şi ne face pipăită fantoma trecutului.

Dar oricît de interesante ar fi aceste opere, care au toate organele unor capodopere, ele sînt lipsite de intensitatea şi tensiunea marii poezii lirice. Sînt parcă jucării verbale ale virtuozităţii, la care genialitatea creatoare se sfieşte să ia parte : le lipseşte adînca seriozitate a lirismului pur. Dar, oricum ar fi, *Romanţa gramofonului* ca şi *Balada chiriaşului* nu au întru nimic a face cu atmosfera mistică a poporanismului, şi într-această observaţie negativă este o bănuială că trebuie să aibă o valoare estetică deosebită.

Ar mai fi să vorbim la lirismul *Vieţii româneşti* de ultimele opere ale lui St. O. Iosif, ce cuprind o amară stare sufletească. Dar ele sînt prea personal dureroase pentru ca să distingem în şirul lor vreo capodoperă. Iosif rămîne poetul *Doinei* şi al *Secetei*, şi gloria lui îşi are rădăcina în mişcarea *Sămănătorului*.

În *Viaţa românească* au mai publicat bucăţi poetice Octavian Goga şi alţi poeţi, ca Mircea Rădulescu. Dar de Octavian Goga am

Scanned with OKEN Scanner

vorbit cînd am arătat directiva *Luceafărului*, iar Mircea Rădulescu şi alţi poeţi ori s-au dezvoltat mai tîrziu şi fără legătură cu poporanismul, ori au dat numai promisiuni, pe care nu le-au ţinut.

2

Epica poporanismului

„Călătorului îi şade bine cu drumul" de Brătescu-Voineşti

Între meritele poporanismului se cuvine a pune dezvoltarea poeziei epice. În acest gen strălucesc cîteva capodopere care — trebuie s-o spunem — deşi crescute în atmosfera poporanistă, o depăşesc, pentru a se ralia la trunchiul comun al spiritului românesc din acest timp, care se distinge ori prin acea energie dîrză ce-a caracterizat şi capodoperele lui Cerna, ori prin libertatea sufletului de orişice preocupări convenţionale (fie ele şi naţionale), libertate care leagă un suflet particular de sufletul universal omenesc.

Negreşit vom începe cu capodopera lui Brătescu-Voineşti *Călătorului îi şade bine cu drumul*, o perlă a literaturii universale. Ideea acestei nuvele e admirabil implicată în ţesătura ei şi cu deosebire în sufletul celor doi eroi — Pitache şi Năiţă.

Pitache şi Năiţă sînt români, sînt tîrgovişteni, sînt stricaţi. Şi totuşi Pitache şi Năiţă pot fi englezi din Londra sau arabi de la Meca, fiindcă sînt mai-nainte de toate oameni — şi care dintre oameni, faţă de deprinderi vechi — nu e slab ? Cine poate fi aşa de stoic ca să nu cedeze un pic aplecării ce trăieşte în noi ? Şi cine nu simte deliciul momentan al acestei cedări ? Dar iarăşi cine nu vede (mai cu seamă după ce a citit nuvela lui Brătescu-Voineşti) hazul în care omul, după ce s-a crezut tare, cedează slăbiciunii ? Ce poate fi mai humoristic decît slăbiciunea omenească faţă de veleităţile lui de tărie ? Firește, pentru a vedea omul în acest hipostas ridicol, trebuie să te ridici deasupra egoismului omenesc. Trebuie să-l priveşti cu un ochi divin, şi acel ochi divin Brătescu-Voineşti l-a avut scriind această povestire.

Pitache şi Năiţă, mari cheflii şi mari risipitori de averi, ajunşi la o vîrstă matură, încep să li se facă urît de viaţa trecută şi se gîndesc la viitor. Dar, cu vechile lor aplecări, viitorul e întunecat. Ca să ajungă la ceva, ei trebuie să se lase de băutură — şi ajung la hotărîrea fermă să nu mai bea. Şi cîteva zile se şi ţin de cuvînt.

Dar iată că Pitache, ca să-şi meremetisească averea, vrea să ia o moşie de la stat, şi are şi putinţa s-o ia. Dar trebuie mai nainte de

Scanned with OKEN Scanner

toate s-o vază. Şi aşa el îşi pune în gînd să se scoale cît mai de dimineaţă şi să facă drumul la ea în tovărăşia lui Năiţă. El se echipează ca orice călăreţ elegant ; dar în zadar aşteaptă la ora dată a dimineţii pe Năiţă. Un bucluc l-a făcut să zăbovească. „Mă, omule, îi zice Pitache, grăbeşte, că ne-apucă zăduful ; călătorului îi şade bine cu drumul".

Cum se vede, Pitache e pus pe treabă, şi încă grăbit, şi vrea să facă lucru cu rost şi cu temei. Şi aşa o iau la drum.

Dar iată, pe căldura de foc ajung la un han. Călătorilor noştri li se făcuse sete. La han nu se bea apă, şi un şpriţ nu e mare lucru. Ce zici, Năiţă ? Şi ar vrea, călări cum sînt, să bea un şpriţ pe repezeală şi să pornească mai departe. Dar băiatul care-i serveşte e tare moliu ; se mişcă greu, face pe călători să-şi piardă vremea. „Măi băiete, umblă mai repejor ; călătorului îi şade bine cu drumul" îl mustră Pitache, suge şpriţul, plesneşte din limbă şi se uită în ochii lui Năiţă. Le-a plăcut. Sînt încîntaţi. „Mai adu unul !" şi Pitache se supără foc că băiatul nu se mişcă mai iute că doar „călătorului îi şade bine cu drumul !" Dar e destul ca Năiţă să mai vază nişte cîrnaţi proaspeţi pe sfoară afară, şi e destul ca hangiul, om priceput, să le povestească cum a ajuns el de-a tăiat o purcică în toiul verii. Încă un rînd, de astă dată la trei, şi domnul Ciolănescu, hangiul, e gata să le arate gheţăria unde păstrează minunatele şpriţuri. Pitache admiră, aprobat de Năiţă, orînduiala domnului Ciolănescu, şi după ce vede atîrnată şi prospătura de cîrnaţi nu se poate să nu dea să frigă unul : cu şpriţul rece de la gheţărie se potriveşte de minune. Numai dacă băiatul s-ar mişca mai repede ; că de ! „călătorului îi şade bine cu drumul". Şi aşa, încet-încet, Pitache, înţelegîndu-se fără să vorbească cu Năiţă, îşi uită hotărîrea bărbătească ce luaseră, cad pradă slăbiciunii cu un deliciu care ni se transmite şi nouă, şi trăgînd şpriţ după şpriţ ajung de li se împleticeşte limba şi se culcă şi adorm la umbra nucilor din curte, în cîntecul pitpalacelor de peste uluci, unde încep holdele pestriţe. Ei dorm în aşteptarea unui chef straşnic, cu lăutari, care cine ştie cît va ţine — căci „călătorului îi şade bine cu drumul".

Citind această nuvelă, citim în propriul nostru suflet, în propriul suflet al omenirii. E un sentiment universal întrupat într-însa, încadrat într-o atmosferă sufletească strălucitoare de spirit şi de prospeţime, şi într-o combinaţie artistică de un realism contemplativ ce face dintr-însa o operă clasică.

E de remarcat însă că această capodoperă nu are a face cîtuşi de puţin cu poporanismul, fie sub forma inadaptabilităţii la mediu,

fie sub forma legăturii cu societatea. Ea trăiește în sine și prin sine, ca un exemplu viu de ceea ce am numit *humor românesc*, în care duioșia e redusă la o vie simpatie și bonomie față de acești eroi lipsiți de eroism. Slăbiciunea lor nu numai ne face să petrecem, dar chiar să-i iubim. În această privință acest humor se deosebește de al lui Costache Negruzzi, care e rece, de al lui Creangă, care e intim, și de al lui Caragiale care, fără să fie rece, cum mulți critici au spus-o, e totuși obiectiv. Humorul lui Brătescu-Voinești din *Călătorului îi șade bine cu drumul* este cald, uman și mistic. Contradicția firii omenești, pe care n-o putem prinde cu rațiunea, ci numai cu înțelegerea mistică, este pusă totuși în relief cu o claritate și un natural ce-o îndreptățește. Ideea epică, printr-aceasta, e completă în evoluția sa de la stoicismul deplin, care persistă, dar din ce în ce mai verbal și care se cuprinde în titlul nuvelei, și pînă la epicureismul cel mai lipsit de convenință, redat prin speranța chefului cu lăutari, ce-i așteaptă pe eroi seara, după somnul de sub nuci.

„Păcat boieresc" de Mihail Sadoveanu

În enorma producțiune a lui Mihail Sadoveanu se deosebesc cîteva perle, unice în literatură. Între ele de mare preț e *Păcat boieresc*.

Niculiță, un tînăr moșier, din părțile Bărăganului, și din apropierea bălților de pe lîngă Dunăre, se plictisește singur. Administratorul îl pune în legătură cu Marin, vînător și pescar în bălți, și Niculiță își găsește o petrecere plăcută, vînînd cu acest păzitor al apelor. Într-o zi, Niculiță se duce acasă la Marin, dar nu-l găsește. În schimb vede pe Chiva, fata lui, o frumusețe pietroasă și arsă de soare. Niculiță se aprinde, Chiva rezistă, dar farmecul iubirii învinge. Chiva se îndrăgostește la nebunie de sburătorul neașteptat, dar fructul dragostei iese la iveală. Marin bănuiește și-o amenință. Cum a ucis pe maică-sa — care se avea bine cu boierul —, cu tocul cizmei, tot așa o va omorî și pe ea. Dar dragostea ce înfierbîntă sufletul Chivei, e mai presus decît orice. Ea se întîlnește mai departe cu Niculiță, prin păpurișul bălții, în mijlocul căruia se ridică bordeiul lor, și, înfrigurată de moarte, nu se poate împiedica să nu-l aștepte și să-l iubească din toate puterile. Este în acest avînt de dragoste o putere de jertfă extraordinară, căci ea știe că va muri sub cizma tatălui său și totuși fără remușcare, fără imputări, iubește mai departe pe Niculiță. Și, în ultima întîlnire, gemetele ei pline de presimțiri ne înfioară. Dar Marin e crud și

Scanned with OKEN Scanner

răzbunător, și nu se mulțumește cu nimicirea fetei (pe care, în mod artistic, povestitorul ne lasă numai s-o bănuim); el vrea să-i facă felul și lui Niculiță. Îl ia în baltă la vînat și-l vîră printre coclaurile ei înfundate, cît mai departe de umbletele omenești. Niculiță pricepe, și, cînd Marin vrea să-l împuște, el e mai sprinten, și Marin rămîne mort.

Farmecul acestei nuvele epice stă în descrierile minunate ale bălții în răsăritul și apusul soarelui, orele vînatului, cu milioanele de păsări, ce, ele între ele, își duc viața pe întinsul lacurilor sau în desimile păpurișului.

E un cadru rar, plin de poezia cîmpiilor și apelor. În acest cadru ne frige parcă patima Chivei, care plină de viață trăiește peste viață și se nimicește în floarea vieței. Ideea sacrificiului absolut, lipsa de grijă, în mijlocul celei mai grozave griji, avîntul care o va prăbuși au un parfum puternic și unic. Din dragostea ei, Chiva apare ca o mucenică păgînă, dar cu atît mai emoționantă prin omenescul ce trăiește în ea. Ideea acestei nuvele este adîncă, atmosfera estetică bogată, colorată și largă, plasticitatea, desăvîrșită. Căldura ce ne-o lasă în suflet nu se poate uita, și vibrația mișcă pentru totdeauna în adîncurile ființei noastre.

„Haia Sanis"

O nuvelă și mai dramatică, dar cu o semnificație mai restrînsă — întrucît atinge mai numai raportul dintre români și evrei, și mai puțin umanitatea —, este *Haia Sanis*. Haia, o evreică pătimașă, fură pe amantul românce Tudorița și se afundă atît de mult în pasiunea ei, că, părăsită de iubit, rămasă însărcinată și chinuită de părinți să renunțe la fructul dragostei necurate, ea nu vrea să știe de nimic și rămîne cu îndîrjire credincioasă românului căruia i se dăduse. Îndîrjirea cu care se poartă față de părinți, sinceritatea avîntului către cel care o părăsise, statornicia și tăria patimei ce o stăpînește fac din această eroină un tip cu o dublă semnificație. Este pe de-o parte semnificația etnico-socială, arătînd procesul de apropiere între două rase, iar pe de altă parte semnificația universală, întrupînd pasiunea, care calcă orice convenție socială, ca să se afirme în toată esența ei. Este din acest punct de vedere una din cele mai interesante producțiuni ale lui Sadoveanu, cu atît mai interesantă cu cît are un cadru realist plin de culoare: viața mizeră a evreilor dintr-un orășel de provincie.

Scanned with OKEN Scanner

„Năluca"

Cea mai concentrată și într-un fel cea mai filozofic-mistică schiță din literatura noastră este *Năluca*. O babă își aștepta noaptea moșneagul. E toamnă tîrzie și frunzele sînt spulberate în pragul căsuței. Baba pune lemne în focul care arde și se gîndește la trecutul ei. Afundîndu-se în imaginile lui, nu vede licărind decît cîteva tablouri în legătură cu cinstea ei de femeie, dar vede lucrurile așa de depărtate, că asupra lor nu mai pune nici un calificativ etic. Parcă iunkărul cu mustățile răsucite pe altă femeie a sărutat, cu altă femeie s-a avut bine, cu alta a păcătuit, nu cu ea, o biată bătrînă, care punînd găteje în foc așteaptă pe bețivul de moșneag, cu care și-a legat viața și la care ține, ca la nimic pe lume. Încolo trecutul e un șes monoton, fără dealuri și văi, care arată risipa vieții, acum pe sfîrșite. E în povestea acestei bătrîne întreaga istorie a vieții omenești cu toate înălțările și scoborîrile. O melancolie înduioșătoare ne rămîne în suflet după citire. Mărimea genialității creatoare a lui Sadoveanu în această schiță, căreia îi putem prea bine zice nuvelă, se vede. Căci bătrîna de la sobă, după ce vorbește cu șoarecii din pod și cu ceasornicul hîrîit din perete, primește cu bucurie pe moșneagul care vine despre ziuă aducîndu-i năut. Și bucuria ei nu e mică : i-a venit odorul cu care își țese viața monotonă mai departe.

„În pădurea Petrișorului"

Nenumărate sînt schițele și nuvelele în care Sadoveanu întrupează cu deosebire excesul de viață ce se părăduiește — și într-aceasta el e mai original decît rușii, cu nemărginita lor bogăție de viață senzitivă și cu puțină idee ; dar printre ele și în afară poate de *Hanul boului* și *Zîna lacului*, strălucește cu o lumină nouă *În pădurea Petrișorului*. Niciodată paleta lui n-a găsit culori mai strălucite și mai străvezii decît acelea prin care ne mîngîie sufletul cu înfățișarea pădurii în care intră cei doi vînători. Nici în Turgheniev, necum în Tolstoi, nu găsim atîta lumină, atîta culoare, atîta răsfăț de viață, ca în această pagină. Vînătorii intră în pădure după căprioare. Vînătorul sătean taie la brașoave boierului, afundîndu-se împreună în hîțișuri. Deodată le taie drumul o căprioară. Boierul trage, dar căprioara numai atinsă ia drumul codrului, pe izvor în sus. Picături de sînge îi sîngerează blănița.

Scanned with OKEN Scanner

Picături de sînge sîngerează apa pe unde trece. Un căprior vine, o miroase și o lasă soartei. Căci lovitura vînătorului e mortală. Și pe cînd soarele se coboară spre apus plin de-o dumnezeiască lumină, pe cînd vîrful brazilor puternici strălucește în senin, pe cînd toate vietățile de sus și de jos, de pe ramuri și de prin ierburi își duc viața mai departe, vesele de razele din urmă — sărmana căprioară, din ce în ce mai tristă, lasă să i se scurgă sîngele scump, îngenunche și moare. E un contrast atît de puternic între natura nepăsătoare ce-și duce, luxuriantă, viața mai departe, și între biata ființă ce și-o irosește în apa izvorului vesel, că inima ni se strînge de duioșie. Viața care se pierde în deplinătatea ei, în mijlocul altei vieți, ce nu vrea să știe de ea — această idee generatoare fundamentală în nuvelistica lui Sadoveanu — constituie și aci miezul nuvelei.

Dar ce are a face această idee față de pretenția poporanismului? Nici uciderea lui Marin din *Păcat boieresc*, nici moartea Haii din *Haia Sanis*, nici pustiul din viața bătrînei din *Năluca*, nici moartea căprioarei din ultima povestire nu au nimic poporanist într-însele. Sadoveanu a trecut, fără să vrea, peste granițele teoriei lui Ibrăileanu, s-a cufundat în viața universală și-a dat lumii, în acest timp, patru capodopere, care ne umple sufletul de mireasma duioasă a soartei umane. Ele sînt spărturi diamantine din spiritul românesc în evoluția lui, pe cînd marea majoritate ale celorlalte povești și povestiri ne produc numai emoțiunea psihologică și rămîn ca fenomene trecătoare ale sufletului românesc contemporan.

Aci ar trebui să mai vorbim de povestirile de călătorie pe drumul munților și mînăstirilor *În munții Neamțului* ale lui Calistrat Hogaș, în care multe condeie critice văd niște capodopere. Nu e părerea noastră. Aceste povestiri, în care condeiul lui Hogaș se înalță prin reflecțiile sale la oarecare înălțime, au două defecte de fond care le sfîrtecă aripile: personalismul și discursivitatea. Hogaș prea pune accentul pe persoana sa, fără să atingă impersonalismul lui Creangă. Și al doilea, prea caută să filozofeze într-un mod banal asupra lucrurilor ce întîlnește în peregrinările sale. Mai izbutite sînt schițele descriptive, cum e, cum am spus, *Călugărul Iovinadie*; dar și acestora le lipsește o idee generatoare adîncă și prea mult cade în descriptivism. Afară de aceste defecte mai mult de fond, Hogaș are un stil dezlînat, care vrea să fie simplu, pe care

un gust mai fin nu-l poate primi. Hogaș rămîne un scriitor caracteristic mai mult pentru sufletul românesc decît pentru spiritul lui. El poate ocupa un loc distins în istoria literară, dar nu în literatură.

3

Drama poporanistă

Considerînd că Iosif și Anghel, care erau mai întîi de toate sămănătoriști, au colaborat, în ultima parte a vieții lor, la *Viața românească*, putem vorbi de dramele lor *Legenda funigeilor* și *Cometa*, publicate în această revistă, ca de două producții poporaniste. E drept că în vremea aceasta, redactorii *Vieții românești* o lăsaseră mai domol cu poporanismul, și făceau acum mai mult politică. Aceasta prefăcuse *Viața românească* într-o revistă fără crez literar — într-un fel de „magazin" —, căci, lepădîndu-se de „poporanism", ea nu îndrăznea să adopte altă directivă. Declarase numai că va primi în coloanele ei tot ce i se va părea bun, fără să ne arate ce e bunul acela. Dar acesta nu era un crez. Cum însă și în noua formațiune se vedea aceeași lipsă de grijă caracteristică în privința prozei, prea neologizate, și aproape același radicalism în privința fondului, ca și în trecut, colaborarea lui Iosif și Anghel din acest timp poate fi considerată ca tributară poporanismului, deși inspirația lor e cu desăvîrșire în afară de sfera lui de idei.

Oricum ar fi, nici *Legenda funigeilor* nici *Cometa* nu sînt capodopere. Nu numai pentru că nu izvorăsc dintr-o singură inspirație ; dar și pentru că, mai cu seamă, sînt lucrări de imitație, remarcabile numai prin formă. *Legenda funigeilor* este o imitație după Maeterlinck în ce privește lipsa cadrului de spațiu, de timp și de cauzalitate și în ce privește tonalitatea lirică. Sentimentalismul în care plutește îi ia nervul dramatic. E o operă lirică dialogată, în care efectul este mai mult psihologic decît estetic. E o operă de talent, și atîta tot.

Cometa iarăși este o inteligentă imitație după *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. Oricîtă vervă ar avea însă personagiile, și cu deosebire personagiul principal, oricît de ingenioase ar fi întorsăturile acțiunii, conflictul e slab și intriga nu destul de interesantă, cum și trebuia să fie o lucrare care n-a țîșnit dintr-o inspirație unică și care în același timp a fost făcută după calapodul altor opere. Ca și *Legenda funigeilor*, n-are rădăcini în solul românesc și nu e decît o operă de talent, remarcabilă prin forma fluentă.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul X

DIRECŢIA MISTICISMULUI RAŢIONAL

(Criticismul)

1

GENERALITĂŢI

Misticismul este o stare sufletească adîncă, mai mult simţită decît pricepută, constituind o realitate inanalizabilă, din care pot creşte creaţiuni sau izvorăsc simple combinaţiuni care aspiră la creaţiunea genială fără s-o atingă. Creaţiunile sînt capodoperele şi constituie spiritul unui neam. Combinaţiile sînt operele de talent sau de virtuozitate şi constituie sufletul lui.

Misticismul pus în serviciul cauzei unui popor îl numim misticism *naţional*. Şi după cum e vorba să apere acest popor după cerinţele unui ideal, misticismul naţional poate fi etic, social, poporanist, istoric, după caracterul idealului. Aceste forme ale misticismului se deosibesc între ele după obiect. În esenţa lui, misticismul naţional rămîne neschimbat şi anume cu caracter tendenţios.

Misticismul *raţional* se deosibeşte de formele misticismului naţional pe care le-am distins după obiect, prin faptul că el are o altă esenţă subiectivă. Misticismul, oricît de orb ar fi, izbucnind în conştiinţă, se luminează în adîncuri. Pe această rază a intelectualităţii, afectivităţii şi energiei poţi pătrunde întunericul, unde misticismul se încheagă într-o singură unitate fasciculară. La lumina acestei raze putem oarecum să-l cîrmuim. *Această rază* e propriul misticism raţional.

Un poet din inspiraţiunea lui tumultuoasă scoate o poemă, ca un miner un filon de aur. Dar poema are părţi întunecoase, precum filonul poate fi plin de zgură. Misticismul obişnuit lasă lucrurile în natura lor. Dar precum minerul, urmărind strălucirea aurului, înlătură ţărîna netrebuincioasă, tot aşa misticismul raţional se ia după luminile poemei şi caută să pătrundă în strălucirile ei interioare, dînd la o parte ceea ce o întunecă.

Misticismul raţional lucrează în două feluri : sau creînd, sau pătrunzînd creaţiunea. În cazul dintîi, supune creaţiunea la principii — creează ; în cazul al doilea, cercetînd creaţiunea tot după principii — judecă.

Reprezentantul misticismului raţional în sec. XX este scriitorul acestor rînduri, şi izvorul lui se găseşte în două scrieri de la sfîrşitul secolului trecut. Aceste scrieri sînt *Critica „ştiinţifică"* şi *Eminescu* şi *Filozofia adevărului.*

Prin cea dintîi scriere — mai mult învăluit decît expres —, misticismul raţional este stabilit prin ideea că personalitatea artistică dintr-o capodoperă este absolut deosebită de personalitatea omenească a artistului. Pe cînd personalitatea omenească este fizică şi sufletească, personalitatea artistică este psiho-fizică. A fi psiho-fizic înseamnă a avea o formă fizică, străbătută, în toate particulele ei, de un fond sufletesc, şi, în acelaşi timp, a avea un fond psihic, care nu se poate afirma ca atare decît întrupîndu-se într-o anume formă fizică. În această armonizare fondul presupune neapărat forma, şi forma presupune neapărat fondul. Este existenţa mistică ce se afirmă într-o capodoperă. Pe cînd în operele de talent şi de virtuozitate, fizicul şi sufletescul sînt *amestecate,* într-o capodoperă ele sînt *sintetizate, armonizate,* în aşa fel că fizicul şi sufletescul personal sînt înlăturate întocmai ca zgura dintr-un filon. În recunoaşterea acestei purităţi a psiho-fizicului constă misticismul, şi în curăţirea lui de tot ce e fizic sau psihic omenesc stă raţionalizarea lui.

Astfel, din producţiunea unui poet, misticismul raţional dă la o parte tot ce e operă de talent şi de virtuozitate şi reţine numai capodoperele. Capodoperele singure reprezintă lamura de miere a producţiunii artiştilor ; numai ele reprezintă adevărul, elementul universal din sensibilitatea noastră ; numai ele sînt opere estetice, folositoare şi din punct de vedere cultural şi social, dar mai cu seamă importante din punctul de vedere estetic — din punctul de vedere al permanenţei lor în conştiinţa universală. *Critica ştiinţifică şi Eminescu,* stabilind deosebirea absolută dintre personalitatea artistică şi personalitatea omenească, a stabilit în acelaşi timp şi aceste cerinţe ale misticismului raţional.

Filozofia adevărului, la rîndul ei, recunoaşte, în contra părerilor curente, că în conştiinţa noastră nu există numai un adevăr, ci trei. Avem mai întîi adevărul ştiinţei, care prin ştiinţă stabileşte elementul permanent *intelectual* care unifică pe oameni din punctul de vedere al inteligenţei şi le dă *certitudinea.* În afară de acest adevăr mai avem unul de natură volitivă, care se recunoaşte după *entuziasmul* pe care ni-l stîrneşte în suflet. Entuziasmul care izvorăşte din voinţă este analog cu certitudinea care izvorăşte din inteligenţă. Este adevărul faptelor istorice, adevărul pragmatic, care

Scanned with OKEN Scanner

ne arată faptele ce constituie istoria omenirii în ce are mai important şi demn de entuziasm. Al treilea adevăr e de natură afectivă, se găseşte în capodoperele literare şi artistice, şi se recunoaşte prin *admiraţiunea* ce ne deşteaptă în suflet acele capodopere. Ea ne indică *adevărul artistic* din capodoperele pe care le admirăm fără rezervă şi pe care trebuie să le dăm ca hrană permanentă conştiinţei umanităţii.

Dintre aceste trei adevăruri, adevărul ştiinţific şi adevărul istoric sînt unilaterale. Ele nu ne dau înţelegerea *completă* a existenţei. Singurul adevăr, care e integral şi ne face să pătrundem pe de-a-ntregul viaţa, sînt capodoperele, care constituie lumea psihofizică.

Recunoscînd că personalitatea artistică este independentă de personalitatea omenească, şi în acelaşi timp stabilind că personalitatea artistică, reprezentată prin capodopere, este singura integrală, că deci adevărul sintetic al artei e mai presus şi de adevărul ştiinţific şi de adevărul istoric, noi am statornicit ca ideal suprem al existenţei idealul estetic, adevărul artei. Pornind de la aceste idei, *Convorbirile critice* a stabilit ca crez al noilor colaboratori *autonomia artei* în contra ingerinţelor ştiinţei şi-ale istoriei.

Autonomia artei faţă de ştiinţă şi de istorie, însă nu autonomia artei faţă de ea însăşi. Scriitorul nu trebuie să se uite nici în dreapta, nici în stînga, cînd este stăpînit de dèmonul inspiraţiei ; dar nu e mai puţin adevărat că el trebuie ca această inspiraţie s-o dea pură şi integrală, lucru greu cînd e vorba să lucrezi numai singur. Ceea ce nu se poate face în singurătate şi numai cu spiritul critic al scriitorului, trebuie făcut cu ajutorul spiritului critic al unui cerc cultivat la înălţimile artei.

Şi astfel *Convorbirile critice* s-au întemeiat totdeauna pe un cerc, care cu luminile lui critice a putut mai mult sau mai puţin să înlăture zgura personalităţilor omeneşti de pe filonul de aur al personalităţilor artistice. Critica a constituit raţionalizarea misticismului cuprins în capodoperele ce-au putut izvorî din genialitatea creatoare a scriitorilor.

Acesta e fundamentul alcătuirii numit cercul *Convorbirilor critice* sau „Şcoala nouă". Dar mai trebuia şi principii. Şi *Convorbirile critice* le-au avut şi pe acestea în lucrarea *Teoria poeziei* (1906), prima formă. Deşi imperfectă (căci forma definitivă n-a ajuns decît după douăzeci de ani), ea a fost suficientă pentru a asigura drepturile literaturii în acest timp. Printr-însa s-au aşezat

Scanned with OKEN Scanner

principiul impersonalității în artă, susținut și de Maiorescu în secolul trecut, principiul perfecțiunii formei dependentă de fond, principiul figurilor ca parte integrantă din stil, iar nu numai ca podoabă a dicțiunii, principiul cezurii ca provenită din ritm, noua teorie a rimei și altele.

Teoria poeziei, ca și *Critica științifică* și *Filozofia adevărului*, nu e [o] capodoperă ideologică, fiindcă îi lipsește farmecul estetic și plasticitatea; ea este totuși o lucrare de prima mînă. Ea formulează o concepție originală asupra poeziei, pe care o deosibește de celelalte genuri literare. Ea spune în principiu că cel mai însemnat element al operei literare este originalitatea, care nu e altceva decît armonia ideii, armonia *sufletului* și armonia *imaginilor* strînse împreună în armonia mistică, originalitatea supremă. Ea stabilește că forma nu e decît continuarea fondului în material fizic. Ea dă cel mai întins tractat de versificație românească, tractat care a făcut imposibile orice alte lucrări în această direcțiune. Ea trebuie cu atît mai mult ținută în seamă, cu cît originalitatea, energia și armonia formulării țin ades loc de atmosferă sufletească și de plasticitate.

În afară de aceste trei lucrări, mai sînt de relevat ca lucrări ideologice în *Convorbiri critice* articolul-program în care se proclamă autonomia artei și totuși necesitatea unei școale critice, articolul *Hasdeu și Grigorescu*, articolul în contra artei cu tendință, articolul asupra poporanismului, precum și întîmpinările analitice în contra impresionismului lui E. Lovinescu și întru susținerea criticii raționale.

Nu putem trece mai departe fără să relevăm și ideile aceluiași critic din *Critica dramatică* și din *Dramaturgia română*, în care, înainte de a apărea *Convorbirile critice*, găsim cîteva articole ideologice care merită să nu fie uitate. Astfel în *Novelli* se stabilește, într-un stil bogat și cald, existența *artei mimice*, care se coordonează cu muzica și poezia. În articolele *Caragiale* se stabilește valoarea lui Caragiale, în contra părerii lui Maiorescu, care, deși declarase că producțiile lui nu sînt tinichea vopsită, ci lucruri viabile, nu-i recunoștea și marea lui valoare în literatura universală.

Mai e de relevat punerea la punct a cîtorva poeți și prozatori din literatura trecută. În *Literatura română modernă*, în notițele critice ce însoțesc bucățile alese ale scriitorilor, și în care se stabilește originalitatea lui Gr. Alexandrescu, pe care Eliade Pompiliu îl arăta ca simplu imitator al lui La Fontaine, Boileau și Lamartine; valoarea operei *Pseudokinegheticos* de Al. Odobescu; a criticelor

Scanned with OKEN Scanner

lui Titu Maiorescu ; a poeziilor lui Eminescu, pe care-l ridică la nivelul marilor poeți ai lumii ; valoarea de poezie a lui Creangă.

Cu aceste idei și aplicațiuni, noul critic își continuă activitatea de la *Convorbiri critice*.

În proza ideologică avem de semnalat între articolele publicate în *Convorbiri critice* și unul de C. Rădulescu-Motru.

Dar importanța lui Motru este mult mai mare de cum se arată în scrisul său. Conducător de revistă (în specie *Noua revistă română*), el a deschis coloanele ei la toate curentele și la toate personalitățile, fără să fixeze o directivă principală. El s-a arătat a fi o persoană enciclopedică, un gînditor multilateral, care rămîne mai mult filozof decît literat.

Cu un evident talent literar, dar dependent ca gîndire filozofică, este Ion Trivale (Netzler), care în ideologia lui se reazămă, fără însă să-i priceapă toate adîncurile, pe sistemul direotorului *Convorbirilor critice*. Dezvoltîndu-se mai tîrziu, noi nu putem aci decît să relevăm pătrunderea pe care a arătat-o în articolul viguros și avîntat asupra piesei *Apus de soare* de Delavrancea. Interpretarea lui, că efectul dramatic al acestei capodopere stă nu atît în conflictul din[tre] Ștefan și unii dintre boieri, ci între sufletul și fizicul lui, a rămas clasică.

Tot din această școală, dar cu un spirit mai potolit, face parte Gh. Marinescu, cu studiul său asupra *Pastelului românesc*, scris cu o claritate lapidară.

Caragiale publică al său *1907* și în *Convorbiri critice*. E un studiu social, care e departe de a vădi verva din *Cîteva păreri*. E prea concis și prea făcînd parte dintr-o materie streină de firea autorului.

Condeie clare care colaborează la *Convorbirile critice* în ultimii ei doi ani, dar la a căror formațiune ele n-au contribuit cu nimic, sînt Ion Peretz și N. Em. Teohari.

Ion Peretz, care se relevă în studiile și notițele sale concise și pătrunzătoare, avea să se dezvolte ca autor dramatic în epoca următoare. N. Em. Teohari, un autodidact de merit — căci altminteri era un simplu profesor de matematici —, scrie critici luminoase, cărora nu le lipsește decît un sistem literar propriu ca să se ridice pînă la ideologie.

De menționat mai sînt pictorul Costin Petrescu cu articolele asupra artei decorative, A. Spiru-Bacău și Mihail Eliescu (pseudonim M. Răsmiriță) cu prea îndrăznețele lor articole critice, condensatul Mircea Djuvara cu nervul său dramatic și sufletul său curat din *Vifor*, fluentul Gh. Tătărăscu și îndemînaticul D. Ioanițescu cu

Scanned with OKEN Scanner

articolele lui filozofice ; dar mai presus de toţi, cu condeiul său critic, viguros şi fin în acelaşi timp, Corneliu Moldovanu. Corneliu Moldovanu se relevă ca un scriitor de-o valoare deosebită în schiţele sale fanteziste, unde cu graţie şi claritate formulează misticul lucrurilor, şi în criticele sale dramatice, în care e condus mai mult de principiul *teatral* decît de acela al *poeziei dramatice.*

2

LITERATURA PROPRIU-ZISĂ A „CONVORBIRILOR CRITICE"

În literatura propriu-zisă, cele mai însemnate articole din *Convorbiri critice* sînt ale lui E. Lovinescu, cu deosebire unele dialoguri critice. Delicat şi fin, elegant, adecvat şi cald, Lovinescu are un stil destul de original, care ar putea fi şi mai original dacă ar avea un fond mai consistent. Adoptarea pe de-a-ntregul a unui sistem de gîndire strein, cum face Lovinescu cu sistemul critic al lui Faguet, nu dă soliditatea necesară stilului său. Din această pricină, acest stil cade repede în manieră, şi-şi descopere lipsa de fundament propriu. Oricum ar fi, e destul de personal şi, ori de cîte ori scapă din umbra lui Faguet şi face observaţii de amănunt, scrisul lui Lovinescu este excelent şi merită să fie relevat ca un tip nou.

3

POEZIA LIRICĂ A „CONVORBIRILOR CRITICE"

Tăria scriitorilor din „Şcoala nouă" o face cu deosebire poezia lirică. Relevat ca mare poet, în *Convorbirile critice* de scriitorul acestor rînduri, şi pînă a nu trece cu arme şi bagaje la *Convorbiri literare,* Cerna apucă să publice o bună traducere din Byron şi două poezii proprii în această revistă. Prima poezie este *Către Pace* şi e o capodoperă a genului. Publicată sub formă trunchiată în *Sămănătorul* ea apare sub forma definitivă în *Convorbiri critice.*

„Către Pace"

În *Către pace,* poetul se adresează către zeiţa păcii şi o roagă să se coboare cu toate darurile ei pe pămînt. Dar poetul îşi dă seama că această chemare este prematură. Cum ar putea ea veni pe pămînt, cînd pe suprafaţa lui domnesc atîtea inechităţi ? Cînd atîtea neamuri suferă subjugate crîncen de apăsarea unor stăpînitori mai puternici, sau pe care li i-au dat vitregia vremurilor ? Nu, nu, zeiţa

Scanned with OKEN Scanner

păcii nu poate veni pe pămînt cîtă vreme neamuri vor trăi sub jugul altora. Trebuie să vie războiul, şi supuşi şi stăpînitori trebuie să sufere grozăviile lui, pînă ce fiecare neam va intra în propriile sale graniţe şi va scăpa de îngenunchiere. Dar poate veni oare zeiţa păcii măcar atunci? Poetul se izbeşte în rugăciunea lui de alt obstacol. În fiecare neam sînt clase şi caste sociale care se învrăjbesc. Pînă cînd, în sînul fiecărui popor, nu va înceta lupta de clasă, pacea nu poate veni. Revoluţia socială va aduce cu dînsa alte suferinţe, alte mari dureri, alte dărîmări şi frămîntări, dar noi va trebui să le suferim pe toate, pentru ca în sfîrşit pacea să se coboare pe pămînt. Dar nici cu aceasta luptele nu se vor sfîrşi. Trebuie prefăcut întregul suflet al umanităţii în vederea înfrăţirii popoarelor. Alte răsturnări, alte dureri fără nume! Dar, oricît de mari vor fi noile dureri, omenirea trebuie să le rabde cu voioşie, căci nimic nu e mai presus decît realizarea supremă a liniştii universale prin venirea păcii pe pămînt.

Poezia are un avînt sufletesc larg, care duce la un ritm nou în literatura noastră. Stilul e febril, formele literare în genere ferm conturate, muzicalitatea ca şi limba sînt cam aspre, compoziţia în partea finală suferă; dar incontestabil că avem a face cu o capodoperă cu genialitate creatoare, dacă nu totală, cel puţin preponderantă.

„*Chemare*"

De la oda socială, Cerna trece cu *Chemare* la oda intim-erotică. Poetul e îmbătat de frumuseţea unei nopţi fără pereche. E tîrziu. De-abia se mai aude cîte un trecător întîrziat, şi luminile s-au stins pe la ferestre. În tăcerea acestei nopţi, poetul îşi înalţă sufletul către iubita sa şi-o cheamă cu căldură. El aşteaptă ca sus să se deschidă o fereastră şi iubita lui să-i apară în privaz. Atît de caldă şi aiurită este chemarea lui, că dorinţa i se îndeplineşte. Divina iubire îi deschide braţele. Avîntul spre procreaţiune tîrăşte pămîntul în spaţiurile cereşti. Viaţa îşi cere dreptul său de desfăşurare în infinit.

Sentimentalitatea poetului, deşi se desfăşoară cam greoi şi cam prolix, are adesea avînturi fără pereche. Acelaşi ritm, ca şi în *Către pace*, dar parcă mai larg şi mai cald. Iubirea poetului pierde nuanţa personală şi devine a noastră, a tuturor. Se estetizează, îşi pierde izul de senzualitate, se eterizează. Actul iubirii personale

Scanned with OKEN Scanner

devine actul universal al iubirii, care perpetuează lumea. Cîntecul devine odă, cu un avînt şi o savoare nouă şi originală.

O notă nouă aduce în poezia românească Cincinat Pavelescu care publică, în *Convorbiri critice*, *Olarul şi amfora*, *Căinţa domniţei* şi *Necunoscutei*. În altă parte, publică admirabilul *Pantum*. Toate sînt tot atîtea capodopere de inspiraţie delicată şi caldă.

„Olarul şi amfora"

În *Olarul şi amfora*, Cincinat Pavelescu încorporează simţimîntul eternităţii artei în forma veşnică a unei amfore, pe care o scoate plugul din pămînt. E atîta accent în întorsătura finală a acestei poezii, că parcă ne deschide tot sufletul şi ne arată perspectiva nemărginirii în timp, prins într-o singură linie — linia artei eterne.

„Căinţa domniţei"

În *Căinţa domniţei*, poetul ne încîntă cu gestul domniţei de-o rară discreţie şi duioşie. La curte a venit un ambasador strein, tînăr şi strălucit. Domniţei i-a furat mintile pe căi streine, şi un dor fără margini i se ridică în suflet. Dar în faţa ei voivodul, soţul ei bătrîn, dar măreţ, doarme liniştit. Căinţa pentru gîndul ce s-a furişat în sufletul domniţei se ridică uşoară şi-o mustră. Poetul nu ne-o spune, dar o simţim din sărutul pe care ea îl dă voivodului adormit. Este un cristal de poezie subtilă şi pătrunzătoare de mare preţ.

„Necunoscutei"

În *Necunoscutei*, Cincinat Pavelescu are inspiraţia largă şi de-o duioşie sănătoasă. Poetul, în treacăt, a văzut chipul fermecător al unei femei. Chipul femeii îl urmăreşte pînă în viaţa matură, şi poetul, dornic, nu şi-l poate scoate din suflet. Cine-o fi fost ? Cum i s-a desfăşurat viaţa de cînd a văzut-o ? Mai trăieşte ? A murit ? Sînt tot atîtea întrebări care-l fac să-i urmărească firul vieţii în gînd şi, urmărindu-i-l, să ne întristeze duios cu desfăşurarea propriei noastre vieţi. Melancolia zilelor care urmează după zile, care trec şi se pierd în trecut, o dată cu copilăria, tinereţea şi maturitatea noastră, ne sugrumă parcă sufletul. Iată impresia adîncă, mistică, pătrunzătoare, pe care ne-o face această poezie, ce reprezintă însăşi esenţa sufletească a poetului.

Scanned with OKEN Scanner

„Pantum"

Aceeaşi idee o găsim discretă şi în *Pantum*. Tristeţea zilelor care trec şi ne prefac tinereţea în bătrîneţe şi primăvara în iarnă este ideea generatoare, cu diferite nuanţe, din această capodoperă.

În afară de aceste opere, în care întîlnim scînteia genialităţii, Cincinat Pavelescu mai are multe bucăţi de talent, cum sînt, spre exemplu *Veneţia, Serenada, Odă, Risipă, Primăvară* şi altele, în care, pe lîngă o formă nouă, întîlnim fragede şi neaşteptate imagini. Dar ele nu pun în relief o idee adîncă, o idee care să ne înfioare şi să ne pună pe gînduri. Oricum ar fi în toate producţiile sale, chiar în minunatele jucării, care sînt epigramele lui, Cincinat Pavelescu are o dicţiune clară şi elegantă, un verb distins şi discret, care-i dă valoarea clasică. Deşi s-a vorbit de el, ca reprezentînd influenţa franceză, nu însemnează că Cincinat Pavelescu s-a inspirat din vreo operă franceză, cum e cazul în general al lui Macedonski. Prin calităţile ce relevarăm, Cincinat Pavelescu este un poet clasic şi merită să trăiască în conştiinţa viitorimii.

Dumitru Nanu a publicat în *Convorbiri critice* două capodopere : *Îndoială* şi *Atolii,* în care influenţa, obişnuită în producţiile lui, a lui Eminescu, e aproape nulă.

„Îndoială"

Nanu este un mistic de nuanţă religioasă. Pe el îl frămîntă în *Îndoială* ideea mîntuirii. Ce trebuie să facă ? Să urmeze poruncile naturii şi să se lase în voia simţurilor ? Sau să renunţe la fericirea ce ele îţi pot da, şi cu ochii la porunca de fier ce-i vine de sus să-şi ducă mai departe, în deplină curăţenie, crucea vieţii ? E o stare sufletească de îndoială, pe care, deşi cam discursiv, o întrupează în poema sa cu adîncime mistică. E păcat însă că şi în această poezie, ca şi în celelalte, Nanu neglijează cadrul.

„Atolii"

Atolii reprezintă starea sufletească după ce poetul s-a resignat. Poetul simte frămîntările lumii. Dar le simte departe de sufletul lui. El nu mai e zbuciumat de îndoială. Ca şi lacul — oglinda din mijlocul insulei de atoli —, el rămîne limpede şi nemişcat, cu desăvîrşire strein de zbuciumul mării ce bate ţărmii. E suprema seninătate şi suprema frumuseţe a unei vieţi.

Scanned with OKEN Scanner

Nanu a făcut multe versuri de talent şi de virtuozitate. Ele nu sînt capodopere, din pricină că în vibraţia sufletească a versului se simte prea mult Eminescu şi, cum am spus, poetul uită să le dea un cadru concret.

„Cetatea soarelui"

Poema *Cetatea soarelui* este cea mai însemnată operă a lui Corneliu Moldovanu. Poemă contemplativă, ea are avînturi de odă şi împunsături de satiră. E integrală. Fiind sublimă, ea are pasagii graţioase şi frumoase. Fiind retorică, ea nu e lipsită de unele primitivisme şi unele părţi de echilibru. Fiind ingenioasă, este şi artistică şi naturală în acelaşi timp. Ea reprezintă o sinteză a corelativelor contrarii.

În această poemă, Corneliu Moldovanu cîntă puterea credinţei. Cîntă acel nimic sufletesc care devine deodată cea mai mare putere fizică.

E o secetă neîndurată. De trei ori poetul descrie seceta şi de trei ori se înalţă zugrăvind-o cu culori din ce în ce mai vii şi mai fantastice. Oamenii se înspăimîntă de pedeapsa dumnezeiască. Orăşenii scot moaştele sfîntului ; dar vlădicii sînt gătiţi, şi boierii lipsiţi de credinţă. Pedeapsa divină se face mai învrăjbită. Dar iată sătenii dintr-un cătun sărac, cu preotul lor simplu, cu sufletul lor îngrijat, cu privirea stinsă, cu gîndul zbătut ridicat la Dumnezeu, ies şi ei la cîmp, unde firele de grîu sînt arse de soare, şi se roagă la cer. Credinţa din sufletul lor este aşa de aprigă, aşa de adîncă, aşa de dîrză, că se avîntă dintr-înşii spre bolta cerească, se face din nimic putere fără margini, strînge aburii din patru părţi ale lumii, îi preface în nori întunecaţi, seninul piere şi pe pămîntul răzbit de secetă plouă. E o poemă în aparenţă cu un subiect imposibil. Cu toate acestea Moldovanu, cu inspiraţia lui în adevăr adîncă, parcă se joacă cu el. E un avînt, o îndrăzneală, o bogăţie de idei puţin comună. Şi totul e redat într-o formă, deşi uneori cam irizată, extraordinară prin bogăţia limbii, figurilor şi stilului.

Poema lui Corneliu Moldovanu este prin amploarea conţinutului, prin bogăţia stilului, prin puterea descripţiei şi avîntul inimii una din cele mai originale poeme lirice. Prin energia ce desfăşoară, parcă trece peste limitele avîntului. Prin culorile ce întrebuinţează şi incisivitatea desenului, e sublimă. Romantică prin sublimul ei, ea are minunate note clasice şi realiste. Prin complexitatea, avîntul,

Scanned with OKEN Scanner

bogăția și sinceritatea ei, ea poate fi pusă alături de marile poeme ale lui Eminescu.

Corneliu Moldovanu mai are și alte poeme. Astfel e *Spre culme*, care însă este influențată de *Brand* a lui Ibsen, și *Pe albumul unei fetițe*, în care se găsesc versuri admirabile și chiar o temă generală („să nu iubești pe poeți, căci sînt înșelători și furați de fantezie"), dar e lipsită de elementul mistic care i-ar fi putut da un fundament mai solid, pe lîngă că are un iz de personalism ocazional.

De merit sînt și *Scrisorile antice* ale lui Mîndru. Dar tratarea lirico-retorică îngreuiază mersul ei epic și-i ia din vigoare. Mîndru îmbracă o întîmplare obișnuită din zilele noastre în haină antică. E o sforțare originală, care nu-și are pereche în literatura noastră. El s-a afundat în studiul antichității, i-a prins esența și a pornit la drum greu, păstrînd pretutindeni culoarea locală a vremurilor vechi. Figurile principale sînt o patriciană și un plebeu ce se iubesc. Patriciana e în sferele înalte și trebuie să asculte de poruncile părintești. Plebeul, ca să se facă vrednic de ea, pleacă în luptă, și se distinge prin fapte vitejești. Simțămintele și le transmit însă prin scrisori, și de aceea sînt nevoiți ca să se recomande ei înșiși. E o situație care i-ar face antipatici. Accentul pe care Mîndru îl pune în cuvintele lor este însă atît de sincer și chiar energic, că disimulează greutatea temei. *Scrisorile antice* nu sînt geniale, dar constituie o sforțare enormă spre genialitate.

Poemele lui Minulescu, cum sînt, de exemplu, *Clopotele*, *Romanța cheii*, *Pelerinii noștri* și altele publicate în *Convorbiri critice*, au înfățișarea unor capodopere. Comparate cu producțiile similare ale streinătății, ele apar superioare prin sensul lor nostalgic, prin forma lor perfectă, prin armonia lor originală. E păcat însă că sensul lor rămîne oarecum la suprafață și poetul, preocupat de partea formală, nu-și adîncește ideea, nu-i dă rădăcina mistică la care parcă aspiră. Rămîne un avînt vag spre necunoscut, spre nemărginire, spre întunericul din noi înșine ; dar nu pătrunde pînă la elementele care să străbată pînă la noi din adîncurile mistice ale sufletului. Poezia lui Minulescu din *Clopotele* care bat degeaba, căci nu mai au în glasul lor credință, este rece. Poezia din *Romanța cheii* ne pune pe gînduri, nu atît prin melancolia poetului, care nu mai găsește cheia dragostei, cît prin ingeniozitatea imaginilor, pe care trebuie să le pătrundem, ca să le scoatem miezul. Pe lîngă toate acestea, poeziile lui Minulescu, cum e, de exemplu, *Romanța mortului* izvorăsc dintr-un fond de cugetare macabru și nesănătos. Acest iz de inspirație maladivă se găsește mai mult sau mai puțin

Scanned with OKEN Scanner

în toate poemele lui, în care senzualitatea nu e acoperită decît prea puțin. Oricum ar fi, originalitatea lui Minulescu din operele citate nu poate fi tăgăduită, și regretul nostru este că sensul lor nu e atît de adînc încît să ajungă la izvoarele vieții.

Stamatiad, cu toate marile lui poeme pline de avînturi fantastice, nu izbutește să dea capodopere decît prin inspirație potolită. Așa sînt poema *Pe etajera roză* și poezioara — pastel *Noapte*.

„*Pe etajera roză*"

Pe etajera roză, cu toată bizareria titlului ei, este o bucată plină de poezie. Poetul, pe-o vreme ploioasă, a găsit pe etajeră un trandafir mai galben ca părul de aur al iubitei, dar, deși i se pare că nu știe de unde a venit, el îi sugerează o scenă de iubire ce se petrece într-un decor de o bogăție de forme și culori care ne farmecă. În feeria unei nopți cu lună, într-un castel vrăjit, o fereastră se deschide și-apar strălucitoare perlele unui colier, iar în grădina fermecată unde așteaptă iubitul cade o portocală. Pe urmă castelana scoboară treptele, pornește la braț cu iubitul pe aleele tăinuite, ca două umbre, printre fazanii și păunii ce înalță capul. Apoi ajung la țărmul lacului, o barcă se desprinde și cele două umbre alunecă în întuneric. Dar poetul se deșteaptă și-și dă seama că afară plouă și din trandafirul de pe etajeră n-au rămas decît petalele risipite.

„*Noapte*"

În aceeași gamă domoală, cu un accent sublim la sfîrșit, este scrisă și *Noapte*. E un pastel de-o frumusețe concentrată, o adevărată capodoperă. Ea ne redă impresia tăcerii în măreția nopții.

„*Epitalamul Arunculeii și al lui Torquatus*"

Este de relevat aci capodopera de traducere a lui Hildebrand Frollo, *Epitalamul Arunculeii și al lui Torquatus* de Catul. Frollo a găsit pentru această operă o formă adecvată și-o armonie potrivită cu veselia subiectului. Un scriitor mai puțin talentat ar fi putut împrumuta metrul și armonia capodoperei voioase și șăgalnice *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc. Frollo a găsit un metru și-o armonie originale, și putem zice chiar mai șăgalnice și mai voioase decît ale lui Coșbuc. Această formă merită să fie relevată.

Scanned with OKEN Scanner

Ea constă dintr-o strofă compusă din şapte versuri trohaice de şapte silabe cu rime antepenultime, iar ultimul vers de opt silabe cu rima penultimă.

Radu D. Rosetti, învăţat cu epigrama şi cu madrigalul, în *Convorbiri critice* publică *Fluviul* cu un avînt caracteristic. Acest sonet ar putea fi considerat ca o capodoperă a poetului, dacă n-ar avea o formă laxă.

„Ţiganii"

Donar Munteanu, poet idilic format în şcoala lui Macedonski şi dînd precădere formei, are o capodoperă descriptivă plină de culoare — *Ţiganii*. Poate fi pus alături, fără să pălească, cu *Ţiganii*, tradus din limba germană de Coşbuc.

Vasile Militaru, avînd graţie idilică, cîntă în *Scrisoare*, cu limpezime, frăgezime şi căldură, vremea pe cînd umbla la plug şi cu carul pe drumuri, pe lîngă fîneţe şi păduri înverzite.

Deşi nu are culminaţie, imaginile sînt pline de sevă şi ne dă dovada unei adevărate inspiraţii, care puţin i-ar mai fi trebuit ca să ne dea o capodoperă.

Victor Rath, cu ideologia-i graţioasă, are o interesantă poezie în *Mai stai puţin*. Caldul verii, toamna tristă cu cocorii pe sub ceruri, iubita îl ispitesc rînd pe rînd ; dar degeaba le spune „mai stai puţin", mersul vremii este inexorabil. O melancolie cu iz ideologic este impresiunea ce ne lasă această bucată merituoasă.

„Interior de iarnă"

Tot în *Convorbiri critice*, N. Davidescu îşi publică capodopera sa *Interior de iarnă*, în care, cu un parfum subtil, pune în legătură vremea de afară cu simţimîntul despărţirii între doi amanţi.

Leon Feraru, un virtuoz al formei, publică *Poema acului*, în care, inspirîndu-se dintr-un model strein, are totuşi cîteva accente originale. Feraru arată în această poemă un talent la care cu greu se va mai ridica în viitor.

Nici Caragiale nu e strein de lirica *Convorbirilor critice*. Sub numele de Oblivius face o odă *Copilului* adică lui Cupidon. Dar e păcat : bucata n-are căldură. Corectitudinea ei e fără sevă. Tot aşa sub numele de Piccolino publică o pastişă după vechile romanţe ale lui Mihail Zamfirescu şi Carol Scrob. Dar pastişa ca şi oda *Copilului* n-au decît un merit istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Un poet duios şi în acelaşi timp şăgalnic e Barbu Nemţeanu. El publică în *Convorbiri critice* multe poezii, unele severe, altele subliniate de humor. Cea mai însemnată, o capodoperă, este *Don Juan*, în care îşi arată deziluzia în dragoste ; în veşnica şi febrila căutare a unui ideal, poetul îşi dă seama în sfîrşit că nu-l va putea găsi niciodată.

La *Convorbiri critice* scriu şi alţi mulţi poeţi lirici. Sînt începători de talent, care ori n-au persistat în scrisul lor, ori nu s-au putut ridica şi n-au împlinit speranţele ce stîrniseră la început.

Astfel sînt în ordine cronologică Ion Dragoslav, a cărui bucată *Iarna* se poate citi şi azi cu plăcere. *Iarna* e baba peticită care vine de la munte cu zăpada, pe care, după ce o izbeşte în uşă, o răbufneşte în casă. Mai sînt apoi Hildebrand Frollo, cu inspiraţia nu destul de consistentă în poeziile originale, dar, după cum am văzut, cu atît mai viu şi interesant în traduceri. Ciru Oeconomu, cu prozaica *Rombilda ;* Mihail Codreanu, cu *Dumnezeul ateului,* prea absolută ; Mihail Paleologu, cu delicateţe, dar cu intenţii prea personale ; S. Bascovici cu *Lebedele* care plutesc între două infinituri, dar fără dezvoltarea necesară ; Lazăr Iliescu, cu facilitatea lui abstractă ; Florea Stoenescu, cu traducerile lui onorabile din Properţiu ; Demetrius, care în *Sora Marta* nu-şi găseşte accentul, spunînd povestea unei călugăriţe îmbătată de primăvară ; H. Sp. Cuza, cu poema dedicată *Durerii,* în care simţimîntul din *Rugăciunea unui dac* a lui Eminescu e mai îndulcit ; A. Popovici-Bănăţeanul, cu imitaţiile lui din Eminescu şi Iosif ; Eugeniu Dulfu, cu inspiraţiile lui prea fragede ; Enric Furtună, cu ideologia ce nu-şi găseşte forma adecvată ; C. Noti, cu *Balada*-i lipsită de cadru şi nemotivată, dar cu un pastel concis şi proaspăt, căruia îi lipseşte suflu ca să devină o capodoperă ; V. Costopol, care din greu se luptă cu limba, pe care n-o stăpîneşte îndestul ; George Duma, un virtuoz în traduceri *(Cît de dureroasă-i seara,* după Rodenbach) ; I. Pavelescu, sonetistul de mai tîrziu, dar acum încă neformat ; Oreste, cu inspiraţie de suprafaţă ; Florian Becescu, cu redondanţa sa hrănindu-se din Eminescu ; Paraschivescu-Bosnief, rigid, deşi fusese considerat de A. D. Xenopol ca mare poet ; A. Cotruş, cu melancolia lui neformată ; senzualul Al. S. Viţianu ; V. Lascăr, cu inspiraţia largă, dar care, din pricina unei morţi timpurii, n-ajunge să se formeze ; delicatul, dar neconsistentul Fisenţa ; neformatul Ieronim Laurian-Armaşu ; I. Puşcariu, cu inspiraţie plăpîndă şi

Scanned with OKEN Scanner

secată înainte de vreme; efervescentul V. Zaborowski, care, cu mai multă căldură în vers, ar fi putut ajunge departe; Ana Codreanu, cu versuri sugestive; I. Gr. Perieţeanu, cu traducerile sale corecte şi iubirea sa de formă literară; Const. I. Urdarianu, cu *Patriarhala* sa imitată după Cincinat Pavelescu — şi alţi mulţi care n-au publicat decît cîte-o poezie în *Convorbiri critice* şi pe care nu-i mai numesc.

4

POEZIA EPICĂ LA „ŞCOALA NOUĂ"

Mai puţin însemnată decît cea de la *Viaţa românească,* poezia epică din preajma *Convorbirilor critice* prezintă cîteva capodopere şi multe bucăţi, cărora le lipseşte puţin ca să nu aibă această calitate.

Reprezentanţii epici cei mai însemnaţi sînt Em. Gîrleanu, Ion Dragoslav, Gh. Vîlsan, Corneliu Moldovanu, Rebreanu, Gregorian şi Caragiale.

Caragiale publică la *Convorbiri critice, Făt-frumos cu moţ în frunte,* un basm în care forma — lexicul şi stilul — este impecabilă, dar căruia îi lipseşte fluenţa necesară povestirii, este prea lapidară.

Greul poeziei epice îl duce la *Convorbiri critice* Emil Gîrleanu care, după publicarea nuvelelor *Bătrînii,* scrise la revista *Făt-frumos,* învaţă de la *Convorbirile critice* cum să motiveze evenimentele şi cum să le desfăşoare. Capodoperele lui sînt *Punga, Furnica* şi *Nucul lui Odobac.*

„Punga"

Punga ar mai putea fi intitulată „Tragedia unei căsnicii". În căsnicia săteanului Lăptuc cu Safta, Lăptuc nu însemnează nimic; în casa lor cîntă găina. Safta duce totul, şi Lăptuc trebuie s-asculte. Dar iată că venind de la oraş şi trecînd prin grădina publică, Lăptuc propune s-o ia pe o anume cărare, unde au norocul să găsească un portofel, pe care-l cred plin cu bani. Lăptuc pune mîna pe portofel şi astfel îşi afirmă superioritatea asupra Saftei, care scrîşneşte, dar n-are ce face. Această conjunctură e plină de înţeles şi de haz. Cînd ajung acasă, Lăptuc începe să îndrăznească să facă pe stăpînul. Cu cît simte mai mult portofelul, cu atît se crede mai moţat. Dar trebuie, la urmă, să i-l dea Saftei, ca să-l deschidă. Cînd îl deschide, în loc de bani, găsesc cartuşe: portofelul era

al unui sinucis. Safta, care în tot timpul se simţise micşorată, cînd vede că vorba lui Lăptuc a dus-o la găsirea unui portofel plin cu nimica, îl scuipă şi-şi ia mai departe stăpînirea asupra bărbatului.

Frumuseţea nuvelei stă în analiza fină a gesturilor şi stărilor sufleteşti ale celor doi potrivnici, în evoluţia savantă a nădufului femeii şi a curajului născînd şi crescînd al bărbatului pînă la catastrofa finală, în deznodămîntul neaşteptat şi plin de semnificaţie al deschiderii portofelului. Cu deosebire deznodămîntul, care ar putea fi calificat de trivial, este admirabil prin justeţea lui. Gîrleanu, ca să producă un efect puternic, n-are nevoie să inventeze lucruri extraordinare. El ia un simplu gest simplu şi firesc şi-l ridică la semnificaţie artistică. Este marele secret al artei scriitorului, cu gingăşia lui caracteristică.

„*Furnica*"

Furnica este admirabilă prin ingeniozitatea sa. Cuhulea bătrînul are patima florilor şi goangelor. Aceasta îl face ca, la cafea, dimineaţa, să dea să mănînce vreunei furnici şi s-o urmărească în cale. Pasiune umilă, dar pasiune tragică. Într-o dimineaţă, urmărind o furnică o vede scoborînd pînă sub piciorul mesei, unde e un bilet : biletul soţiei către amantu-i tînăr. Şi bătrînul Cuhulea se spînzură. Acelaşi procedeu. Gest mic şi profund semnificativ. Ingenios şi mărunt în aparenţă ; firesc şi mare în consecvenţă.

„*Nucul lui Odobac*"

Cea mai însemnată nuvelă, o capodoperă a genului, ca şi cele de mai sus, dar avînd o mai mare amploare este *Nucul lui Odobac*.

Două forţe stau în prezenţă : una mică, Ruja ; alta puternică, Odobac. Dar forţa mică, prin îndrăzneală şi ingeniozitate spirituală, învinge pe cea mare, care are cu dînsa tradiţiunea şi dreptatea. Un nuc năprasnic face hotarul pămîntului lui Odobac din moşi-strămoşi. Dar Rujei nu-i place, şi vrea în contra voinţei bătrînului să-l doboare. Se izbise Ruja cu bătrînul şi înainte de a lua în căsătorie pe Dumitru şi-l bătuse cu vorba. Cu vorba îl bate şi după ce începe căsnicia cu acesta. Ruja îi aţîţă astfel lui Odobac o ură neîmpăcată în suflet. Şi într-o noapte îl face să se gîndească la secure. Are parte, [?] că-l împiedică Dumitru. Ruja nu se-nfricoşează însă şi-i pune bătrînului în spate satul întreg. Nucul e plin de miasme. Toate dobitoacele moarte i se atîrnă de crăci. Mirosul

Scanned with OKEN Scanner

e dus prin sat, şi boleşniţa poate veni. Intriga prinde. Nucul trebuie tăiat. Dar cînd oamenii vin dimineaţa să-l taie, găsesc de crăcile lui atîrnat trupul neînsufleţit al lui Odobac. Ruja învinsese.

Gîrleanu, în afară de aceste capodopere, are multe nuvele şi schiţe distractive, cărora le lipseşte o idee mai adîncă spre a fi capodopere. Astfel sînt *Ochiul lui Turculeţ*, *Hambarul*, *Bolnavii*, *Licitaţia*, *Prizonierul* şi altele.

„Luptătorii"

Tot aşa trebuie să vorbim de giuvaerele cuprinse în *Lumea celor care nu cuvîntă*, dintre care cea mai importantă e *Luptătorii*, bucată care pe lîngă elementele descriptive lirice are şi un interes epic. Luptătorii sînt doi cocoşi de culori strălucitoare, dar deosebite, care se iau la luptă. Lupta lor e admirabil redată ; urmărind-o, ne încordează. Bucata e o capodoperă, cu atît mai mult cu cît ea face parte dintr-un gen creat de Gîrleanu însuşi. E o bucată clasică, ce, prin frumuseţea ei, o să trăiască în sufletul viitorimii mai mult decît alte schiţe, nuvele şi romane prea lăudate astăzi.

Pretutindeni Gîrleanu are un stil, care poate servi de model prin simplitatea şi graţia lui curăţată de orice sensualism.

Dragoslav a scris multe lucrări interesante, dar nu destul de adunate, în patru-cinci genuri deosebite. De la el avem basme, nuvele, amintiri, poveşti folclorice şi istorioare. În poveştile folclorice *Facerea lumii* şi *Păcatul lui Adam* găsim pasagii sau de-o mare putere descriptivă, cum este căderea diavolilor din cer din *Facerea lumii*, sau pasagii de-o graţie simplă şi încîntătoare, cum este sărutul dat Evei pentru întîiaşi dată de Adam, cînd soarbe mustul unei cireşe căzute pe obrazul Evei. Tot aşa în basme găsim descripţii şi naraţiuni surprinzătoare. Şi păcatul cel mare al lor e că nu sînt destul de curăţite de rugina prolixităţii. Unele nuvele iarăşi, prin originalitatea lor, ne fac efecte neaşteptate. Astfel e *Sfîntul* sau *Ca să-mi deie şi-o cafea*. În *Sfîntul* ne arată cum se pocăieşte un sat întreg dintr-o închipuire. În *Ca să-mi deie şi-o cafea* ne arată starea complexă de politeţe şi de imoralitate, pe care o simte cîteodată sărăcimea. *Amintirile* lui Dragoslav au meritul sincerităţii şi naivităţii, dar sînt prea risipite şi nu au culminaţii bine precizate. Istorioarelor lui puţin le lipseşte ca să fie capodopere. Astfel sînt *Fărîmiturile lui Dalib* şi mai cu seamă *Sufleţelul*, din care trebuie să tai mult, pentru ca să poţi avea o emoţiune mai concentrată.

Scanned with OKEN Scanner

„Noaptea sfîntului Andrei"

Capodopera lui Dragoslav este *Noaptea sfîntului Andrei*. Văzînd-o prin mentalitatea unui copil care se spăimîntă de strigoii şi de lupii ce umblă în noaptea de sfîntul Andrei, Dragoslav ne povesteşte o şezătoare ţinută la ei acasă tocmai în noaptea aceasta fioroasă. Diferiţii eroi, bărbaţi şi femei, tineri şi bătrîni, şi-aduc aminte, aţîţaţi de tatăl copilului, fel de fel de întîmplări, care deşi date ca reale sînt în gradul cel mai înalt fantastice. Întîmplările ce ne înfricoşează sînt aşezate într-o gradaţie savantă, dacă n-ar fi naivă, şi ultimele poveşti sînt şi cele mai înfricoşătoare. Emoţiunea merge crescînd pînă ce lampa începe să sfîrîie, şi povestitorii adorm unul după altul. Poetul ne dă în această bucată, într-un mod firesc, atmosfera mizeră, dar curată, liniştită şi intimă, în care cei ce povestesc, culcaţi pe sobă, pe pat, pe pămînt, huscăind şi tuşind, îşi spun istorioara, fiecare în stilul său, cu nuanţa lor sufletească, cu ticurile lor ciudate. Stilul simplu şi fluent îşi are eleganţa sa poporană, iar tonul e liniştit şi unit. *Noaptea sfîntului Andrei* este una din cele mai originale producţiuni literare româneşti, am putea zice chiar cea mai originală, constituind un gen aparte şi inimitabil.

„Tinereţe"

Un povestitor clasic este Gh. Vîlsan în *Năşica* şi *Vorniceasa*. Cea dintîi o idilă, cea de-a doua o povestire în care realul se amestecă cu fantasticul. Amîndouă sînt publicate în *Convorbiri critice*; dar cea mai însemnată povestire a lui Gh. Vîlsan, o adevărată capodoperă, ce-a trecut la vremea ei nebăgată în seamă, este *Tinereţe*, publicată în *Drum drept* de sub direcţia lui N. Iorga. Îmi iau îngăduinţa să vorbesc de ea aci.

În *Tinereţe* avem tinereţea noastră a tuturor. Este povestirea cu culori reale transfigurate a unei iubiri în mijlocul naturii. Eroul este un băiat de liceu, pe care tatăl său îl trimite să se întremeze la ţară, la un preot, prieten al lui. Eroina e fata preotului, o codănacă cu toate darurile dumnezeieşti. Iubirea dintre cei doi eroi, făcută din încîntare şi neastîmpăr, din mici decepţiuni şi speranţe, din frămîntări şi aspiraţiuni spre fericire, este mai mult din priviri, din gesturi nevinovate, decît din vorbe mari. Este o simţire de-o delicateţe extraordinară, care-şi împrumută parfumul de la seninul cerului şi de la verdeaţa ierbii, de la frumuseţea dealurilor şi văilor, şi de la culoarea florilor şi bogăţia pometurilor. Este o

Scanned with OKEN Scanner

simţire ameţitor de dulce, în care şi emoţia psihologică îşi are partea sa. Dar puritatea limbii, eleganţa adecvată a unui stil curat şi liniştit, obiectivitatea impresiilor şi motivarea faptelor sînt tot atîtea calităţi care o ridică sus în sfera estetică. Poetul, care nu s-a putut dezvolta în versuri, şi-a găsit într-o proză model vocaţiunea sa.

„Satrapul din Rodos"

O capodoperă epică puţin cunoscută, poate din pricina că n-a fost publicată mai întîi sub forma definitivă, este balada *Satrapul din Rodos* de Corneliu Moldovanu. Într-însa poetul caută să sensibilizeze nefericirea unui om, care, avînd toate noroacele în bogăţie şi stare socială, rămîne totuşi nefericit din pricină că n-a iubit. Compoziţia e simplă, strofele regulate, descrierea bogată, stilul curat şi chiar strălucitor. E una din bucăţile clasice ale muzei româneşti.

„Pe Golgota"

O capodoperă a epicii româneşti e *Pe Golgota* de Gregorian, care, deşi nu s-a publicat în *Convorbiri critice*, a ieşit totuşi din frămîntarea ideologică a „şcoalei noua", care a continuat după încetarea revistei. Prezentată la început ca o invectivă în contra dumnezeirii, ea se transformă, prin repetate critici, într-una din cele mai frumoase poezii religioase. Ea are particularitatea de a părea poezie lirică, deşi în realitate este epică. Elementul descriptiv e într-adevăr dezvoltat. Dar esenţa bucăţii stă în peripeţia epică din sufletul sfîntului Iosif. Interesul ei stă într-un eveniment, iar nu într-o stare sufletească. Evenimentul este interior. Sfîntul Iosif la picioarele crucii lui Isus blestemă dumnezeirea că i-a răpit copilul şi l-a dat răstignirii. Este un prim moment. După ce-şi istoveşte sufletul blestemînd, sfîntul Iosif îşi perindă în minte faptele şi vorbele presupusului său fiu. Şi cu cît se gîndeşte la ele, cu atît sufletul lui se clatină în credinţa ca fiul său să fi făcut minunile ce-a făcut şi să fi vorbit, cum a vorbit, în cuvinte dumnezeieşti. Este al doilea moment. Cînd luna îşi trimite razele să încunune faţa lui Isus, Isus apare pe cruce în toată măreţia, ca un zeu. Iosif vede acum în el nu pe fiul său, ci pe însuşi Dumnezeu. Este al treilea moment. Prăbuşirea lui plină de căinţă la picioarele crucii, constituie al patrulea şi cel din urmă moment al poemei. *Pe Golgota* de Gregorian este o poemă epică, în care îndrăznelile de stil şi amploarea inspiraţiei îi dau un loc de onoare în poezia română.

Scanned with OKEN Scanner

„Dintele"

În afară de aceste opere mai avem ca opere de prima mînă la *Convorbirile critice* excelentele nuvele ale lui Rebreanu despre care vom vorbi în volumul următor, între care cea mai însemnată prin adîncimea ei este *Dintele*.

Pe urmă, ca opere de virtuozitate și talent avem amintitele opere ale lui Gîrleanu, Dragoslav și Vîlsan. Avem apoi robustele traduceri din Maupassant ale Irenei Mohor (cu deosebire *Coco*); coloratele povestiri neformate încă ale lui Radu Baltag (mai tîrziu Adrian le Corbeau); placidele schițe și nuvele ale lui A. Popovici-Bănățeanu, care, murind tînăr, nu s-a putut dezvolta; drăgălașele, dar fără putere, schițe ale lui E. Lovinescu; masiva povestire a lui I. Ciocîrlan, care scoate poezie din folclor; nuvelele psihologice, dar ciudate, ale lui D. Nanu; povestirile bogate în amănunte, dar prozaice, ale lui Mihail Lungianu *(Postelnicul Cumpănă)*, care stau la deopotrivă distanță între literatură și folclor; schițele de un realism puternic al lui N. Dunăreanu; și de cel aproape crud al lui N. N. Beldiceanu și Cair, care ușor cad în vulgaritate; în fine, povestirea frămîntată și abruptă a lui Ana și cele fără caracter precis ale lui Gabriel Donna și Delabîrsa. O mențiune merită și traducerile cursive ale lui Gh. Carp din Tolstoi și ale Luciei Caracostea din Fogazzaro, precum și povestirea curentă, dar fără destul nerv, a lui Ionescu-Morel.

Tot la poezia epică trebuie să vorbim de fabulele lui Caragiale. Cele mai însemnate, în felul lor, capodopere de literatură propriu-zisă sînt *Bietul Ion*, *Talmud* și *Boul și vițelul*.

„Bietul Ion"

În *Bietul Ion*, Caragiale, într-o formă poporană, dar cu un accent cult, ne-arată pe Ion supărat și dînd în dreapta și stînga, fără să se uite în cine dă, ca să-și sare inima. Dar iată zapciul, care-l pune jos și-l zdrobește în bătăi. Rezultatul, supărarea lui vijelioasă, care îl face să rupă furca patului. Este povestea țăranilor răsculați și uciși în 1907.

„Talmud"

În *Talmud*, Ștrul și Șmul se ceartă. Șmul de atîta amar de vreme n-a făcut decît o iconiță. Ștrul a învelit în acest timp o mînăstire și un schit. Și Ștrul îl face pe Șmul leneș și om fără ispravă

că lucrează așa de puțin. Dar nici Șmul nu se lasă cu vorba. Și doar atît îi zice : „Eu sînt giuvaergiu, și tu, tinichigiu".

E povestea celor care scriu cu ridicata, pe cînd unul ca el scrie doar niște mărunte fabule.

„Boul și vițelul"

Boul și vițelul este îndreptată în contra politicianilor, care credeau că, cu darea izlazurilor la țărani, au să scape de chestia agrară. Începe cu două versuri împrumutate fabulei, cu același nume, a lui Gr. Alexandrescu. Boul lui Caragiale se deosibește însă de al lui Alexandrescu. Boul lui Caragiale nu e în post mare, dar e om învățat. E un om învățat, care nu are nevoie și de talent. Vițelul de asemeni nu e naivul din Gr. Alexandrescu. Vițelul lui Caragiale este sceptic. Boul crede în reforme, dar vițelul nu. La urmă, vițelul se convinge. Defectul fabulei, care altminteri e de o perfecție formală rară, este că nu știm cine dintre amîndoi a avut dreptate. Ironia autorului parcă n-ar fi suficientă.

5

POEZIA DRAMATICĂ A „ȘCOALEI NOUĂ"

Convorbirile critice publică multe drame și comedii, dar numai două capodopere : *Săracul popă !* și *Praznicul calicilor* de Mihail Sorbul.

„Săracul popă !"

În *Săracul popă !*, într-un act, Sorbul ne înfățișează pe Mihai Viteazul înaintea capului lui Andrei Batori. Perindarea prin sufletul marelui erou a unui caleidoscop de sentimente — veselie, ironie, milă, revoltă, înduioșare — sînt redate cu o mînă de maestru. Culminația, care stă în înduioșarea pînă la lacrimi a învingătorului în fața nenorocitului învins, este caracteristică, și face din această bucată cea mai veridică creațiune estetică în legătură cu Mihai Viteazul.

Limba neaoșă arhaizantă, stilul puternic, versificația nu prea ușoară, dar plină de sevă, atmosfera sufletească pun în relief o idee dramatică și-o sleiesc prin expunerea sa.

În *Praznicul calicilor*, cu aceeaşi îndrăzneală şi îndemînare, Mihail Sorbul ne înfăţişează pe Vlad Ţepeş, bolnăvicios şi aprig, ironic şi fără milă, dar fără să ne fie antipatic. Sorbul, în această piesă tot într-un act, îşi pune inconştient o problemă grea dramatică şi-o rezolvă magistral. Vlad-vodă adună din toate părţile pe cerşetori şi pe schilozi, îi ospătează şi-apoi le dă foc. Se poate o faptă mai crudă? Cum se poate ca spectatorii să sufere pe scenă o asemenea acţiune? Sorbul ştie să aducă astfel lucrurile încît să primim această cruzime, ba chiar s-o aplaudăm. El face să pipăim schilozenia şi ticăloşia fizică a cerşetorilor şi infirmilor, dar mai cu seamă ticăloşia şi schilozenia lor sufletească. În cîteva pagini, vedem adînc cîtă netrebnicie este sălăşluită în sufletul acestor dezmoşteniţi ai soartei. Lăcomie, răutate, necaz, zgîrcenie, toate viţiile urîcioase ale omenirii sînt rîia conştiinţei lor. Şi cînd vine cazanul cu foc să-i ardă, sufletul nostru e bine pregătit ca să zică: „bine le face".

Praznicul calicilor are aceleaşi însuşiri de versificaţie şi de stil ca şi *Săracul popă!* Această piesă constituie un episod de o intensă veritate estetică în legătură cu Vlad Ţepeş, şi acest Vlad Ţepeş poate fi pus alături, dar cu un caracter opus, cu al lui Budai-Deleanu din *Ţiganiada*, epopeea noastră naţională.

În afară de aceste capodopere, s-a mai publicat în *Convorbiri critice* tot de Mihail Sorbul un fragment intitulat *Ion Armanul*, care fragment avea să fie parte suprimat, parte încorporat în drama istorică de mai tîrziu *Letopiseţi*.

Ion-vodă cel cumplit, cel mai complex personagiu dramatic din literatura noastră, ne interesează prin varietatea sentimentelor lui subordonate ideii politice care-l însufleţeşte. Ne rezervăm dreptul să vorbim despre el, ca şi despre celelalte lucrări dramatice ale lui Sorbul, cînd vom studia epoca următoare.

Mihail Sorbul, mai publică în *Convorbiri critice* şi alte opere dramatice, cum sînt *Înviere*, *Vînt de primăvară* şi *Poveste banală*. Dintre toate, *Povestea banală* este o piesă care, deşi nu e o capodoperă, ar merita să fie primită în repertoriul teatrului nostru, pentru limba în care e scrisă, pentru humorul ei şi pentru ingeniozitatea intrigii.

În *Convorbiri critice* au mai colaborat cu opere dramatice Gh. Tătărăscu, cu *Taina*, un act în proză fluent, care n-are destulă adîncime; Gh. Vîlsan, cu *Datorie* (un act în versuri), care nu are

Scanned with OKEN Scanner

destulă mișcare ; Foti, cu *Despărțire*, act înduioșător, dar care are defecte de limbă ; Lovinescu, cu scenete într-un act de un haz superficial ; Artur Gorovei, cu *Fire nențeleasă*, în care lipsește simțul realității dramatice ; Mihail Gh. Vlădescu, cu *Florica*, în care prea pulsează amintirea faptelor reale ; A. de Herz, cu *Floare de nalbă*, cu bune caracterizări, compoziție și stil dramatic, dar care prea aduce aminte *Dama cu camelii* a lui Alexandru Dumas-fils ; Al. Stamatiad și Rîuleț, cu *Femeile ciudate*, piesă bine scrisă, dar curioasă, și Enric Furtună, cu *Bătrînul Sorin*, prea romantic și greoi în expresie.

Nu putem să trecem cu vederea traducerea *Andromachii* lui Racine de către Nanu, în care admirăm justețea și avîntul ; *Poliect* a lui Corneliu Moldovanu (primele trei acte), care ne face să regretăm că acest autor n-a tradus întreg teatru clasic francez ; *Cidul* de Gh. Orleanu, cam lipsit de simțul formei, și *De demult*, cam neformat, de Maupassant de către Radu D. Rosetti.

CONCLUZIUNE

Cu secolul XX începe în factorii reprezentativi ai literaturii române o frămîntare, care sufletește este preambulul creațiunii. Această frămîntare cuprinde și sufletul superficial al mulțimii, și spiritul adînc al elitei creatoare. Este timpul punerii în valoare a poeziilor lui Eminescu și a *Amintirilor* lui Creangă, a romanelor lui Duiliu Zamfirescu, și mai presus de toate timpul popularizării picturii lui Grigorescu și a spiritului din *Vlaicu-vodă* de Davila.

Un dor de țară și-al frumuseților ei, o compătimire adîncă pentru săteni și pentru viața lor, o înduioșare și-o admirație nouă pentru faptele strămoșești se răspîndesc în sufletele tuturor și pregătesc o formă nouă de viață. Atunci încep să răsune rînd pe rînd armonii locale și armonii universale, în schițele și nuvelele lui Brătescu-Voinești, în poeziile lui Goga, în nuvelele și romanele lui Sadoveanu și Sandu Aldea, în poemele lui Cerna, în povestirile lui Gîrleanu și Dragoslav, în noua poezie a lui Cincinat Pavelescu, Minulescu și Topîrceanu, în humoristicile lui Pătrășcanu și în descrierile lui Hogaș, în noile producții ale lui St. O. Iosif și Anghel, în izbucnirile întunecoase ale lui I. Agârbiceanu, și, pe deasupra tuturor, în

articolele conducătoare ale lui Iorga, în cele mai potolite, dar ofensive, ale lui Ibrăileanu și Stere, și ale lui Goga-Tăslăuanu, mai filozofice și mai contemplative ale lui Rădulescu-Motru și Mehedinți, mai obiective și mai stăruitoare ale scriitorului acestor rînduri. O larmă confuză, străbătută de glasuri vii răsare din solul României și, amestecîndu-se cu zgomotul puștilor și chiar al tunurilor din cîmpia țărănească și cu acela al politicii, care vrea să îmbunătățească soarta sătenilor, lasă să plutească pe deasupra tuturor lamura de miere a lui Brătescu-Voinești și Vlahuță, armonia lui Goga, verbul lui Sadoveanu, frăgezimea lui Vîlsan, spiritul coroziv al lui Anghel și Iosif, și, în ciuda tinerilor, flacăra lui Delavrancea și sfătoșenia lui Caragiale din schițele nouă. Ei sînt cei mari, ei sînt cei lăudați, ei formează atmosfera literară. Dar încet, încet, zgomotul încetează. Goga rămîne idolul național, dar încep să se vază disonanțele cîntecului său, Brătescu-Voinești vorbește rar și începe să pună accentul pe note false, care-l micșorează, Anghel și Iosif se despart și sînt amenințați de un sfîrșit prematur. Singuri încep să strălucească ca o lumină din ce în ce mai puternică : *Vlaicu-vodă* de Davila, *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, *Apus de soare* de Delavrancea, *Grigorescu* de Vlahuță, *Istoria politică contemporană* a lui Maiorescu. Iar, dintre cei mai tineri, iese din ce în ce mai mult în relief povestirea somptuoasă a lui Sadoveanu din *Păcat boieresc*, *Haia Sanis*, *Năluca* și *În pădurea Petrișorului* ; poezia lui Cerna din *Noapte* și *Către pace* ; nuvelistica lui Gîrleanu din *Punga*, *Furnica* și *Nucul lui Odobac* ; descrierile lui I. A. Bassarabescu din *Cît ține leturghia* și *În vacanță* ; grația din criticele lui Lovinescu ; naivitatea povestirilor lui Dragoslav ; poeziile lui Cincinat Pavelescu și Gregorian ; verbul mistic al lui Mehedinți, spiritul moroz al lui Ibrăileanu ; ascuțișul caustic al lui Chendi ; condeiul larg și stăpînit al scriitorului acestor rînduri.

Pe malurile acestui fluviu de gîndire pe care l-am numit misticism național cresc, pe lîngă florile sănătoase, și altele mai maladive : poeziile lui Minulescu, care în curînd devin populare.

Misticismul național se desface în două : în suflet și spirit și, o dată cu vremea, lasă să strălucească din ce în ce mai mult spiritul. Și a fost marele merit al *misticismului național* să ajute la această desfacere, a cărei cristalizare definitivă se găsește în această lucrare.

CRITICA „ȘTIINȚIFICĂ“ ȘI EMINESCU

(ÎN CONTRA METODEI ISTORICE ÎN LITERATURĂ)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

TABELĂ ANALITICĂ DE MATERII

Introducere. Eminescu atacat şi de adversari şi de prieteni, cu scopuri streine de literatură. Nulitatea atacurilor adversarilor. Prudenţa şi abilitatea atacurilor prietenilor : Eminescu a avut *defecte* (spre exemplu pesimismul) şi *a produs puţin*, din pricina mediului „Junimii", în care s-a dezvoltat. Probe în contra acestor aserţiuni : 1) Eminescu era pesimist înainte de a veni în atingere cu societatea „Junimea" ; 2) „Junimea" n-a gustat tendinţele lui pesimiste ; 3) „Junimea" l-a ajutat ori de cîte ori ajutorul nu izbea în sentimentele lui de independenţă morală ; 4) Eminescu, faţă de alţi scriitori mai favorizaţi de soartă, n-a produs *nici puţin, nici rău*. Scopul studiului : studiul principiilor criticii „ştiinţifice" în virtutea cărora şi prietenii şi adversarii au falsificat personalitatea artistică a lui Eminescu.

I. Personalitatea artistică şi personalitatea omenească. Sainte-Beuve, susţinător al ideii că personalitatea omenească e partea esenţială, reală, adevărată din artist, pe cînd personalitatea artistică e partea accidentală, nesinceră, neadevărată : artiştii sînt actori. Falsitatea acestei păreri. Proba prealabilă : 1) Dintr-un artist, ceea ce se impune minţii generaţiilor viitoare sînt operele lui de artă ; 2) Operele de artă izvorăsc din *activitatea sufletească spontană*, care reprezintă *fondul* individului, şi deci operele de artă cristalizează esenţa, adevărul din sufletul artistului ; 3) Operele de artă reproduc *percepţia sintetică completă* a lucrurilor. Ea este actul mintal prin care întreagă starea sufletească a unui om este exclusiv absorbită de un obiect. În această stare între om şi între

obiect *nu există contradicție ;* deci ea cristalizează *sentimentul adevărat* al omului față de acel obiect, iar operele de artă, care cristalizează numai astfel de stări sufletești, reprezintă prin urmare partea esențială, adevărată din artist. Greșeala lui Sainte-Beuve și a criticii „științifice". Arta ne dă reprezentările sintetice eterne, precum știința ne dă legi analitice eterne ale existenței.

II. Dacă nu e adevărat că personalitatea omenească e partea esențială din om, nu poate fi adevărat că personalitatea artistică poate fi *înțeleasă* prin personalitatea omenească. Două feluri de a explica operele de artă : 1) *Explicarea științifică ;* 2) *Explicarea artistică.* Explicarea științifică luată de critica „științifică" în 3 accepțiuni ; a) *artistic-sintetică,* b) *prin derivație ;* c) *prin cauzalitate.* Deși deosebite și avînd metoade deosebite, critica „științifică" mai totdeauna le confundă. Planul nostru de cercetare.

III. Critica primei afirmări a criticii „științifice" : *Studiul personalității omenești ne dă explicarea sintetică a operelor de artă.* Criticii „științifici" sînt romancieri. Critică. 1) Înțelegerea sintetică se obține numai prin *sinteza creatoare artistică.* Criticii „științifici" însă vor să ne-o dea prin *analiza descriptivă istorică,* ceea ce nu se poate ; 2) Dacă ar vrea să ne-o dea prin sinteză creatoare artistică, criticele lor ar deveni *opere de artă,* și deci ne-ar da intuiții *subiective,* pe cînd știința e *obiectivă.* Exemple. Dilemă : Ori acești critici ne dau priceperea sintetică a operelor de artă, și încetează de a fi oameni de știință, ori nu ne-o dau, și nu înțeleg știința. Combatere deductivă. Critici „științifici" români și Eminescu din acest punct de vedere. Aron Densusianu, Dobrogeanu-Gherea, Grama și d. Nicolae Petrașcu. Cîți critici, atîți Eminescu. Eminescu lui Densusianu, isteric, nebun ; al lui Grama, machiavelic ; al lui Dobrogeanu-Gherea, un om slab de voință ; al lui Petrașcu, simpatic peste măsură. Motivele ce-au determinat aceste diferite concepții. Retorismul oriticii „științifice" și deci lipsa ei de caracter științific sub această formă. Critica istorică literară : importantă din punct de vedere istoric-național și din punct de vedere psihologic și sociologic, fiindcă adună fapte și nu se rătăcește în explicații subiective, dar nu și din punct de vedere estetic.

IV. Critica celei de-a doua afirmări : *Personalitatea omenească ne dă explicarea prin derivare a personalității artistice.* Explicare : Taine și Shakespeare. Explicările cu privire la Eminescu :

poetizarea naturii ; poetizarea trecutului în *Epigonii* şi *Satira III*. Explicările cu privire la pesimism. Nu are a face cu împrejurările sociale. Pesimismul lui Eminescu are rădăcini în modul său *original de a înţelege lucrurile*. Cele trei grade de înţelegeri : 1) Cugetarea subordinată activităţii practice : Faust ; 2) Cugetarea contrazicînd activitatea practică : Mefistofeles. Cauzele dezechilibrului social. Echilibrul dintre cugetare şi activitate : Goethe... Eminescu în *Epigonii* n-a ajuns să priceapă echilibrul dintre cugetare şi activitate, condamnă cugetarea şi înalţă activitatea. Valoarea morală a *Epigonilor*. Pesimismul lui Eminescu nu provine nici din Shopenhauer. Deosebirea dintre unul şi altul. Valoarea amorului în Eminescu. Eminescu ar fi găsit elemente pentru pesimismul său oriunde ar fi trăit şi orice ar fi cetit. Pesimismul său este *inerent* calităţii sale de artist. Aceste calităţi dete direcţie personalităţii omeneşti : din personalitate artistică derivă conservatismul, iubirea de trecut, ura în contra liberalilor. Dar nici personalitatea artistică nu poate servi de temei de explicare deductivă a personalităţii omeneşti. Probe : 1) Artiştii sînt *individualităţi* unice, calităţile lor sînt *inefabile* ; 2) Artiştii sînt individuali şi în felul cum se comportă cu calităţile mediului ; 3) Chiar de s-ar putea face deducţia, importanţa ei ar fi nulă din punct de vedere literar. Dilema : Ori se poate face explicarea deductivă a operelor, şi atunci trebuie să se ia de premisă înseşi operele (petiţia de principiu), ori nu, şi atunci nu se poate face ştiinţă.

V. Critica afirmării a treia a „crit[icii] ştiinţifice" : *Personalitatea omenească poate explica în mod cauzal operele de artă.* Operele de artă *au* cauze. Părerile lui Kant, Hegel, Schopenhauer. Poziţia noastră faţă de afirmarea crit[icii] „ştiinţifice". Critica „ştiinţifică", în propoziţia citată, înţelege prin personalitate omenească organizaţia ereditară şi impresiile împrejurărilor sociale şi naturale ce constituie viaţa *de toate zilele*. Combatere. Operele de artă nu sînt produse de *orice* particularitate a organizaţiei ereditare sau orice impresii ale mediului. Deosebirea dintre cauze *pozitive* şi *negative*. Care sînt cauzele pozitive ale *sistemului esenţial* ce constituie fondul unui artist ? Nu există metode pentru a le specifica. Zădărnicia noii critici. O chestiune de rezolvat.

VI. Critica celei de-a patra afirmări a criticii „ştiinţifice" : *Prin studiul personalităţii omeneşti ajungem la o mai bună pricepere artistică a operelor de artă.* Este pretenţia metodei istorice. În

Scanned with OKEN Scanner

ce constă înţelegerea artistică a unei opere. Cele două condiţii : a) Înţelegerea analitică a elementelor din operă ; b) Impersonalizarea. Exemple : Lucrările premergătoare criticii „ştiinţifice" căutau să realizeze aceste două condiţii. Întunecarea ideii lui Herder : împrejurările în care s-au produs operele ar fi ajutînd nu numai *înţelegerea artistică, ci şi pe cea ştiinţifică.* Raportul invers dintre aceste două înţelegeri. Părerea lui Sainte-Beuve. Critica „ştiinţifică" întunecă înţelegerea artistică a operelor : 1) Prin studiul vieţii artiştilor ; 2) Prin tendinţa ei de a critica operele din punctul de vedere al unui ideal. Rezultatul la care Densusianu şi Dobrogeanu-Gherea ajung aplicîndu-le asupra lui Eminescu. *Luceafărul* judecat cu *idei ştiinţifice* de Densusianu. *Satira III* judecată în acelaşi chip de Dobrogeanu-Gherea. *Luceafărul* întunecat de „struguri necopţi, stricaţi" ai lui Gherea. *Satira III* întunecată în acelaşi chip de Densusianu. Abilitatea prudentă a lui Gherea. *Înger şi Demon* după Densusianu şi Gherea. Micul Demon şi uriaşul Prometeu. Cum înţelege poezia Gherea. Dilema în contra Demonului. Explicarea fondului artistic adînc din *Înger şi Demon.* Concluzie. Artiştii sînt iubiţi în opera lor. Simpatia sau antipatia pentru calităţile lor omeneşti întunecă înţelegerea operelor lor artistice. Plîngerile artiştilor în viaţă. Adevărata critică vine după ce personalitatea omenească a artistului a fost uitată. Concluzia : critica „ştiinţifică" contestabilă din punct de vedere ştiinţific, e *vrăjmaşa adevăratei arte şi adevăraţilor artişti.*

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA „ŞTIINŢIFICĂ" ŞI EMINESCU

Sînt două categorii de scriitori, care, ocupîndu-se cu Eminescu i-au întunecat, cu voie sau fără voie, personalitatea lui artistică. Sînt mai întîi, aceia care, contestîndu-i valoarea poetică şi morală, acuză pe amicii lui literari că l-au ridicat pe un piedestal nemeritat, pentru ca astfel să se ridice ei înşişi. Sînt apoi admiratorii lui *post-mortem*, care, recunoscîndu-i marele talent poetic, susţin că el ar fi putut fi un poet şi mai însemnat, dacă aceiaşi amici nu i-ar fi sfărîmat iluziile şi nu i-ar fi istovit puterile prin indiferenţa lor. Astfel, şi de o parte, şi de alta, Eminescu a putut fi întrebuinţat ca armă de atac în contra acelora care, timp de mai bine de două decenii, l-au preţuit şi l-au cultivat cu stăruinţă, pe cînd postumii lui prieteni n-au găsit cu cale să se intereseze de dînsul.

Negreşit, cu o astfel de procedare pătimaşă, cel ce era să sufere mai mult era poetul însuşi — şi ceea ce e mai instructiv —, nu atît din partea adversarilor, cît din partea acestor din urmă admiratori. Căci, pe cînd adversarii, osîndind tot ce a scris Eminescu, au ajuns să nu fie crezuţi nici chiar acolo unde ei poate ar fi avut dreptate, pretinşii lui amici, osîndind cu prudenţă şi zicînd că lucrează în numele ştiinţei, au fost ascultaţi chiar cînd învinovăţirile lor erau cu desăvîrşire nedrepte.

Eminescu a fost un „tîmpit" şi un „şarlatan", ori a fost un „isteric" şi un „nebun" toată viaţa lui, zic adversarii şi citează autori, dintre care nu lipseşte, firește, Lombroso. [1] Dar iluzia, pe care ei ar

putea-o face vorbind în numele teoriilor moderne, se risipeşte îndată ce punem afirmările lor faţă de operele poetice care au pătruns în inima tuturor celor ce le-au citit. Căci în adevăr e cu neputinţă, după ce am luat cunoştinţă de poemele celui mai adînc poet al nostru, să dăm crezare unor critici care vorbind în numele ştiinţei ne spun că *Luceafărul* lui Eminescu este „o bîiguială, nu se poate mai isterică“ [a], că în *Mortua est* „iubirea sexuală rabiată şi pesimismul cel sălbatic fac grimaze ca nişte marionete compuse din schelete omeneşti“ [b], că în poeziile lui de dragoste e „trivial şi obscen“ [c]; că într-însele e vorba despre „nişte monştri ca moral şi căzături ca frumuseţe“ [d]; că *Împărat şi proletar* este „un clişeu din ziarele socialiste pus în versuri“, iar *Satira III*, alt clişeu „în care nu vorbeşte pesimismul, ci necazul scriitorului faţă cu favoriţii guvernului de atunci“ [e]; că „bietul Eminescu“ se încearcă şi el a contempla „poetice (sic!) natura. Nu o poate duce însă decît pînă la nişte fraze confuze, fără spirit şi fără gust!“ [f] E cu neputinţă să credem că Eminescu e lipsit de originalitate, cînd ni se afirmă că, bunăoară versurile :

Pe bolta aburie, o stea nu se arată,
Departe doară luna cea galbenă — o pată.

(De cîte ori, iubito...)

şi

Soarele, ce azi e mîndru, el [îl] vede trist şi roş,
Cum se-nchide ca o rană printre norii-ntunecoşi —

(Scrisoarea I)

nu ar fi altceva decît versurile lui Heine :

Auf den Wolken ruht der Mond
Eine riesen Pomerantze [g]

[Pe nori luna se-odihneşte
Uriaşă portocală],

---

[a] Ar. Densusianu, *Revista critică literară*, nr. 5, 6, p. 201.
[b] „Biblioteca Unirii“, *Mihail Eminescu*, Blaj, 1891, p. 29.
[c] *Ibid.*, p. 26.
[d] Ar. Densusianu, *Ibid*, p. 209.
[e] *Ibid.*, p. 215.
[f] *Biblioteca Unirii*, p. 228.
[g] Ar. Densusianu, *Ibid.*, p. 228.

Scanned with OKEN Scanner

iar versurile :

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea peste noi,

(Povestea codrului)

n-ar fi decît simple plagiate după :

Blamier mich nicht mein schönes Kind
Und grüsse mich nicht unter den Linden.

[Nu mă defăima, frumoasa mea copilă,
Şi nu mai îmi da bună ziua „pe sub tei"],

şi anume pe cel puţin ciudatul motiv că la noi nu se află atîtea aleie de tei ca în Germania ?

Asemenea aprecieri dispar prin uşurinţa propriei lor exagerări, şi împreună cu ele, negreşit, şi puterea lor ca armă de atac, fie în contra poetului, fie în contra acelora ce i-au consacrat, din capul locului, talentul. Pretinşii prieteni par însă cu mult mai fini decît adversarii poetului. Eminescu în poeziile sale este pesimist, zic dînşii ; dar pesimismul este „din punct de vedere ştiinţific" inartistic şi imoral : „el amorţeşte forţele vii ale tinerimii" [b]. Prin pesimismul său, Eminescu pierde un titlu esenţial la admiraţia noastră. Nu e însă el de vină. Dacă studiem talentul acestui poet la luminile criticii moderne — criticii „ştiinţifice" —, descoperim că el a fost prin temperament *optimist*, dar ceea ce l-a prefăcut în pesimist e faptul că a trăit într-un mediu conservator, „fără ideal", societatea „Junimea", şi a fost fatal influenţat de el. Dacă Eminescu ar fi trăit în alt mediu, dacă ar fi cunoscut el, „cel mai mare poet-artist în literatură, pe C. Rosetti, cel mai mare poet-artist în politică" [c], el ar fi rămas desigur optimist şi deci ar fi fost un poet cu mult mai mare decît este. Concluzia : vinovaţii acestei inferiorităţi *calitative* sînt amicii lui literari, sub influenţa cărora s-a dezvoltat, din „Junimea".

Aceiaşi admiratori merg însă mai departe, şi precizează şi mai de aproape cauzele pesimismului său.

---

[a] *Ibid.*, p. 226—227.

[b] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I, p. 138.

[c] *Ibid.*, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

Publicînd scrisori autografe, ori citindu-le în conferinţe publice [a] (scrisori din vremea cînd Eminescu nu mai era Eminescu), ei au căutat să probeze că pesimismul lui provine din lipsa de bani, de care ar fi suferit în mijlocul amicilor săi literari, care erau bogaţi, dar „fără inimă", şi că nebunia lui n-ar fi decît o consecinţă a muncii silite, la care aceiaşi amici îl supuneau, pentru a-l face să-şi cîştige hrana. Cît de mult n-ar fi scris, şi cîte alte capodopere n-ar fi compus Eminescu, exclamă ei, dacă n-ar fi fost nevoit să-şi risipească forţele în lupta cu existenţa zilnică ! Că nu le-a scris, vinovaţii acestei inferiorităţi *cantitative* sînt iarăşi amicii lui din aceeaşi societate.

Astfel n-a trecut multă vreme de la înmormîntarea lui [b] şi s-au şi împlinit profeticele-i versuri privitoare la recunoştinţa posterităţii :

> Ei vor aplauda desigur biografia subţire
> Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost un lucru mare,
> C-ai fost om cum sînt şi dînşii...

Din omul cu voinţa puternică, ce toată viaţa a lucrat fără şovăire şi cu o îndărătnică pasiune în aceeaşi direcţie, condus de acelaşi chip statornic de a vedea şi simţi lucrurile, pretinşii lui prieteni au făcut un om ca toţi oamenii — interesat şi influenţabil —, un om cîrmuit de împrejurări, nu de puternica lui individualitate. Din acea înaltă figură, a cărei înţelegere senină se ridică deasupra existenţei omeneşti şi a cărui compătimitoare melancolie se resfrînge deopotrivă asupra soartei ce apasă cu aceeaşi neîndurare şi pe sărac şi pe bogat, şi pe împărat şi pe proletar, ei au plăsmuit un fel de pitic invidios, ars de sentimentul neputinţei, care „se oţerea, dureros, îşi blestema şi plîngea mizeria acestei vieţi", pentru că era sărac, şi bogaţii lui amici literari nu-l ajutau. Astfel a fost înjosit acest poet care totdeauna a vorbit cu cel mai mare dispreţ despre cei ce „numai banul îl vînează şi cîştigul fără muncă", şi a fost înjosit de postumii lui prieteni, cu scopul, între altele, de a izbi în cercul „Convorbirilor literare", în care Eminescu a trăit şi s-a dezvoltat.

Pus sub această formă sentimentală şi adăpostindu-se sub numele ştiinţei, negreşit atacul a avut oarecare efect, mai cu seamă pentru că cei ţintiţi n-au simţit trebuinţa să discute pe larg asemenea ces-

---

[a] Al. Vlahuţă, *Curentul eminesţian* [2].

[b] Scrise [în] 1894, cinci ani după moartea poetului.

Scanned with OKEN Scanner

tiuni, în care n-ar fi putut să intre prea mult fără să părăsească mai întîi cele mai elementare sentimente de delicateţe. Căci, de altminteri, cercetătorul dezinteresat nu simte nici o greutate să înlăture faptele ce dovedesc lipsa de influenţă efectivă a conservatismului „Junimii" asupra lui Eminescu. Faptele există — şi o simplă enunţare a lor poate stabili adevărul.

În adevăr, aşa-numitul său pesimism se ivise cu toată puternicia înainte de a intra în atingere cu această societate [a]. *Venere şi madonă*, *Mortua est* şi *Epigonii*, în care se cuprind idei şi simţiri pe care Eminescu va continua să le *aibă în toată cariera sa literară*, sînt scrise la Viena, pe cînd nimeni din cercul propriu al societăţii „Junimea" nu-l cunoscuse. Ceva mai mult. Acest cerc conservator „fără ideal" şi-a luat îndrăzneala, eu cred neîntemeiată, de a combate sau cel puţin de-a îndulci pesimismul poetului, făcîndu-i bunioară între altele observaţii asupra exagerărilor cuprinse în Epigonii [b]. Zicem : neîntemeiată, pentru că nici cu vorba, nici cu fapta nu se poate nimici adevărul simţirii unei personalităţi aşa de puternice ca aceea a lui Eminescu. De fapt, poetul nostru a rămas neconvins şi a continuat să privească şi să simtă lucrurile, precum le vedea şi le simţea el, şi astfel au răsărit rînd pe rînd şi la intervale scurte bogatele poeme ce poartă numele *Egipetul*, *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar* etc. Toată esenţa personalităţii sale artistice în aceste bucăţi se cuprinde, iar perfecţia formală a bucăţilor de mai tîrziu nu adaogă, în orice caz nu stirbeşte nimic din complexul de simţiri cuprinse în cele dintîi ; aşa că, dacă ar fi vorba de acuzări, societatea „Junimea" ar trebui învinovăţită pentru că a îndulcit, iar nu pentru că a creat pesimismul lui Eminescu.

Eminescu a produs atît cît complexul organizaţiei sale sufleteşti şi trupeşti i-au permis : proporţional cu timpul cît a lucrat (13—14 ani), a produs tot atît, dacă nu şi mai mult decît mulţi autori mari ai lumii, iar în ce priveşte *calitatea*, rar sînt poeţii care, într-un număr egal de bucăţi, să fi ajuns perfecţiunea de mai multe ori. În aceasta şi în alte multe privinţe Eminescu e superior, cred, unui Lenau sau Heine, care ocupă locuri de onoare într-o mare literatură, cum e cea germană. Amicii lui literari, în această activitate

---

[a] Acest adevăr reiese cu evidenţă din studiile istorice asupra lui Eminescu. Cf. I. Scurtu. *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*, Leipzig, 1903, p. 24. Acelaşi, *Mihail Eminescu, Scrieri politice şi literare*, Bucureşti, 1905, *Introducere*, passim.

[b] T. Maiorescu, *Critice*.

relativ fecundă, l-au ajutat ori de cîte ori ajutorul lor nu izbea direct în sentimentele lui de independență morală. Cîteodată au trecut poate măsura convenabilă, dar ori de cîte ori se întîmpla aceasta, Eminescu opunea o negație, pe care ar fi fost cu greu să n-o respecți a. Acesta e omul, aceștia, oamenii.

Dar, oricum ar fi, nici apărarea, nici defăimarea societății în care s-a dezvoltat Eminescu nu ne interesează în această lucrare, ci adevărul principiilor și observațiunilor, în virtutea cărora s-au formulat acuzațiuni și critice, fie în contra lui Eminescu, fie în contra prietenilor săi.

În adevăr, ceea ce sîntem datori acum, ca cercetători imparțiali, să observăm în atacul fie al adversarilor, fie al pretinșilor prieteni ai lui Eminescu — este faptul că și unii, și alții, căutînd printr-un spirit străin de știință să stabilească cu orice preț răspunderi în privința presupuselor lui scăderi, au ajuns, vrînd-nevrînd, nu numai să înjosească personalitatea *omenească* a acestui mare poet, dar să și întunece, în mare parte, înalta și senina lui personalitate *artistică*. Și fiindcă în această lucrare de micșorare a lui Eminescu, acești critici s-au condus, precum ei înșiși afirmă, de o metodă nouă, modernă, „științifică", de critică, așa încît afirmările lor au, pînă la proba contrarie, toată aparența temeiniciei — eu, care am o părere potrivnică atît în privința acestor afirmații, cît și în privința temeiurilor lor „științifice", îmi propun în cele ce urmează să arăt că cerințele unei adevărate critice stă în contrazicere cu aceste afirmațiuni și temeiuri, că, prin urmare, cele mai multe din principiile așanumitei critice științifice, sînt departe de a avea caracterul ce și-l atribuie și că, deci, cele mai multe din interpretările și explicările care întunecă opera lui Eminescu trebuiesc înlăturate.

Astfel, lucrarea de față, pe de o parte, va căuta să dovedească că critica ce se dă drept științifică nu merită acest nume, și că prin urmare altele trebuie să fie normele unei critice adevărate ; pe de altă parte va încerca, dacă nu să stabilească în întregimea ei personalitatea artistică a marelui nostru poet, cel puțin să depărteze unele din falsele opinii ce s-au emis asupra ei. Cu alte cuvinte, făcînd critica criticii „științifice", voi stabili unele principii metodologice de critică, iar curățind personalitatea artistică a lui Eminescu, voi face aplicațiunea lor literară la unul din cei mai însemnați reprezentanți ai literaturii.

---

[a] T. Maiorescu, *Critice*.

Scanned with OKEN Scanner

I

Dacă prin *personalitatea omenească* a unui individ înţelegem modul său de a simţi, cugeta şi lucra în viaţa sa *practică,* împreună cu influenţele exterioare, organic-ereditare, naturale şi sociale, în care se desfăşură acest mod de a fi ; şi, dacă prin *personalitatea lui artistică* înţelegem felul simţirii, cugetării şi activităţii aşa cum se străvede în operele sale de artă — atunci principiul fundamental pe care se întemeiază critica „ştiinţifică" constă din conceperea unui raport hotărît dintre aceste două personalităţi. Sainte-Beuve [3], care e privit ca întemeietorul acestei metode critice, l-a formulat sub o formă literară, ce e drept, dar cu atît mai izbitoare şi mai limpede. Citäm : „Oare nu e necesar să părăsim sucita judecată domnitoare, după care se cere să preţuim pe un autor după aceea ce el *voieşte* să fie, iar nu după ceea ce el *este* în realitate ? Sînt oare legat eu să văd în *Fontanes* [4] numai pe marele, nobilul, elegantul maestru, şi nicidecum pe micul, pasionatul, senzualul cavaler, *ceea ce într-adevăr era ?* Oare autorii... sînt doar *actori,* pe care noi se cade să-i studiem numai în rolurile lor ? Oare printr-aceasta îşi va pierde literatura cumva strălucirea sa ? *Se poate,* dar ştiinţa spiritului va cîştiga ?" [a]

Ce se susţine în acest citat, în care Sainte-Beuve, împreună cu strigătul revoluţionar, formulează noile vederi ?

Se susţine că personalitatea artistică, adică omul aşa cum ni se revelă din opera sa artistică, *nu este adevăratul om,* nu este omul aşa precum e în *realitate,* ci aşa *cum ar dori* el să fie. Geniile poetice în creaţiunile lor sînt numai nişte actori care joacă anumite roluri, nişte oameni care „pozează" — şi a te mărgini, studiindu-i, numai la operele lor de artă e tot una cu a studia, bunioară, pe Manolescu sau Irving, dintr-un rol cum ar fi de exemplu Hamlet, pentru a afla ce fel de oameni au fost. Cu alte cuvinte, Sainte-Beuve susţine că operele de artă cuprind numai partea superficială, accidentală a omului, iar nu partea adîncă şi durabilă. Astfel arta dă expresie acelor cugetări, simţiri şi fapte pe care le determină întîmplătoarele împrejurări ale vieţii poetului ; ea nu dă expresie acelor convingeri adînci, acelor aspiraţiuni şi idealuri de neînfrînt, ce constituie partea esenţială a

---

[a] Sainte-Beuve, apud Brandes, *Hauptströmungen in der Literatur des XIX-en Jahrhundert's,* V, p. 288. Greşeala lui Sainte-Beuve constă în faptul că aplică şi *poeţilor* — geniilor creatoare — ceea ce se potriveşte numai pentru „ideologi" şi „scriitorii propriu-zişi".

omului, în virtutea cărora el înfruntă condiţiile mediului şi le supune.

Prin urmare, dacă e vorba să înţelegem cu adevărat un poet, nu trebuie atît să-i studiem operele lui, în ele însele, spre a descoperi caracteristica lor dominantă, care ne încîntă prin strălucirea ei specifică, ci trebuie să studiem istoriceşte şi cît mai exact împrejurările externe în care poetul s-a născut, a crescut, s-a dezvoltat ca om; stările sufleteşti, pe care le-a încercat în viaţa lui privată; felul lui de a fi ca copil, ca tînăr, ca părinte, ca om politic, ca om practic etc.

Aceste stări sufleteşti şi aceste împrejurări întîmplătoare care le determină ar fi cheia întregii personalităţi artistice, adică a întregii opere, a poetului ce studiem. Omul ar explica astfel artistul.

Această afirmare, care se găseşte la temelia tuturor procederilor aşa-numitei critice „ştiinţifice", noi nu credem să fie atît de întemeiată precum pare la prima vedere. Operele de artă nu pot constitui partea superficială şi tranzitorie din sufletul unui artist, ele revelă din contră partea lui reală [a], partea lui adîncă şi esenţială. Personalitatea artistică, care e constituită din reunirea unui fel clar şi precis de a simţi, înţelege şi reacţiona, şi a unor elemente ale lumii materiale, cu ajutorul cărora ajunge la expresia, — şi care se cristalizează ca ceva permanent şi *fără nici o constrîngere* din afară — ea e partea care *există* [b], cu adevărat, ca ceva durabil în sufletul omenesc. Şi în adevăr, activitatea *omenească* a unui artist, tot ceea ce constituie personalitatea lui *ca om,* se pierde cu vremea, şi numai personalitatea artistică, închegată în operele lui de artă, numai ea singură poate străbate şirul veacurilor şi se impune fără greutate inteligenţelor senine ale generaţiilor viitoare. Şi e un bine că se şterge amintirea omului şi nu rămîne decît aceea a operelor lui. Admirabila strălucire, curată şi senină a operelor de artă antice,

---

[a] Cercetările mele ulterioare m-au dus la concluziunea că numai operele *geniale* ale unui poet pot servi de bază pentru determinarea personalităţii lui artistice; că această determinare este o lucrare de reflecţie şi abstracţie pe care o facem asupra acelor opere geniale; că operele geniale sînt *fiinţe de sine stătătoare,* desprinse din conştiinţa poetului, şi avînd caractere deosebite, atît între ele cît şi — mai cu seamă — între fiecare din ele şi conştiinţa *omenească,* personală a poetului.

[b] Operele geniale, din analiza cărora extragem noţiunile despre personalitatea artistică a poetului, sînt opere prin definiţie cu o *durabilitate infinită.*

Scanned with OKEN Scanner

desigur că provine în mare parte tocmai din pricină că nu ştim mai nimic sau prea puţine amănunte despre viaţa autorilor lor.

Dar aceasta este deocamdată numai o afirmare. Analiza psihologică a elementelor din care izvorăşte opera de artă ne va da dovezile trăiniciei sale.

Prima dovadă se poate scoate din *felul special al activităţii sufleteşti ce condiţionează opera de artă.* Activitatea sufletească se manifestă cu două modalităţi, mai mult sau mai puţin răspicate, mai mult sau mai puţin îmbinate la deosebiţii indivizi. E mai întîi *activitatea reflexă* din care conştiinţa lipseşte aproape cu desăvîrşire şi care se manifestă la toţi oamenii mai în acelaşi fel. Ea e constituită din totalitatea mişcărilor, pe care organele şi mădularele trebuie să le facă, pentru ca individul să-şi păstreze viaţa. Făuritoarele acestei activităţi sînt *instinctul* şi *habitudinea,* care, atît în timpul vieţii definite a individului, cît şi în timpul vieţii indefinite a speciei, fac oarecum să se înregistreze în organism anume relaţiuni fixe, între excitaţiile mediului şi reacţiunea nervoasă. În virtutea acestor relaţiuni, un individ în decursul vieţii lui sau individele ale aceleiaşi specii tind să se manifesteze şi să lucreze în acelaşi fel, în aceleaşi împrejurări. Această activitate banală şi fără semnificaţie n-are fizionomie proprie, dar are însemnătatea că e comună la toate fiinţele de aceeaşi specie şi înlesneşte traiul lor în societate. Ea, fiind caracterizată prin faptul că se exercită aproape fără conştiinţă, scapă de sub controlul atenţiunii ce unifică elementele disparate ale vieţii noastre sufleteşti; ea are oarecum o existenţă obiectivă, ştearsă, din care *personalitatea* individului lipseşte. Manifestările unei asemenea activităţi pot fi prin urmare puse în legi generale, valabile pentru toţi oamenii, aşa că, studiind felul excitaţiilor externe la un individ, avem putinţă să determinăm, în virtutea acelei legi, şi direcţia, şi calitatea acelor manifestări, putem adică să explicăm faptele omului. Viaţa unui individ, care s-ar desfăşura numai pe temeiul acestei activităţi, s-ar putea citi în mediul înconjurător, căci acest mediu i-ar fi stăpînul şi de la acest mediu ar porni felul şi direcţia activităţii sale. Personalitatea unui astfel de om s-ar reduce numai la acel fel comun tuturor celorlalte fiinţe organizate ca şi dînsul, şi s-ar formula într-un număr de legi psihofizice care ar explica-o, împreună cu faptele ce o compun.

Dar omul nu e redus numai la activitatea ce poate fi prinsă în formule. Îmbinată cu ea, se află un al doilea fel de activitate mai preţioasă. Este *activitatea sufletească spontană,* care îşi are originea

Scanned with OKEN Scanner

în elementele vii ale conștiinței noastre și care poate da altă direcție actului ce ar izvorî din activitatea sufletească *reflexă*.

Ea reprezintă *energia specifică* a fiecărui om, și are caracteristica de a se exercita și manifesta, fiind însoțită de cea mai intensă conștiință. Și cum cel mai puternic act de conștiință este actul *atenției unificătoare*, se înțelege de la sine că această activitate spontană, această energie proprie trebuie să sintetizeze în manifestările sale toate elementele sufletești care constituiesc fizionomia proprie a unui om, personalitatea lui. Din adîncimile ființei lui se trezesc la viață conștientă și se încorporează în deosebitele ei acte succesive de atenție toate elementele ce fac dintr-însul un anume om, cu desăvîrșire altul decît ceilalți oameni. Fiind astfel constituită, activitatea spontană, cu bogăția ei de simțiri, gîndiri și tendințe, unificate de atenție, reprezintă cu adevărat sufletul unui individ ; în virtutea ei, individul poate modifica relațiunile mai mult sau mai puțin fixe dintre excitațiile din afară și reacțiunea internă ce condiționează activitatea reflexă, și poate apărea ca *unic în felul său*, deși e la fel cu toți indivizii de aceeași specie. Astfel, spre a lua un exemplu, după legile generale ale activității reflexe, niște împrejurări mizerabile de viață ar trebui să lucreze în mod deprimant asupra tuturor oamenilor. Efectul sufletesc al excitațiilor ce vin de la dînsele ar trebui să fie pentru toți întristarea, jalea, deznădăjduirea etc. Cu toate acestea, sînt anume oameni, cum era bunăoară Creangă, care în asemenea împrejurări, în loc să fie triști, pot fi veseli sau senini. Conștiința lor, cu elementele ei specifice, descărcîndu-se în actul unificator al atenției — conștiința culminantă —, dă un alt colorit reacțiunilor reflexe : personalitatea lor e mai presus de efectul împrejurărilor externe și nu o putem citi într-însele. Ea nu poate fi explicată prin legile generale psiho-fizice, pentru că constituie tocmai o excepție la ele.

Cel ce se deosebește printr-o asemenea activitate sufletească nu se nevoiește la fiecare moment să se gîndească la relațiile dintre împrejurările externe și existența sa personală, pentru ca, conform legilor generale de activitate, să-și schimbe activitatea după conținutul acelor împrejurări ; ori, dacă în clipe de slăbiciune sufletească se gîndește și lucrează în sensul lor, el, în momentele supreme ale vieții sale, își revine totdeauna în propria simțire și se regăsește pe sine însuși. Atunci, firește, modul său particular de a fi se manifestă atît de puternic, încît orice motive de activitate ce poartă pecetea accidentului pier. De n-ar exista această activitate în oameni, nimic n-ar fi mai ușor decît conducerea lor. Dar tocmai de aceea

Scanned with OKEN Scanner

conducerea oamenilor e arta cea mai grea, pentru că există într-înşii acea parte incalculabilă a individualităţii lor care cu progresul civilizaţiunii s-a diferenţiat şi s-a dezvoltat foarte mult în paguba activităţii reflexe.

Astfel, cei ce posedă un plus de activitate spontană devin din ce în ce mai mult stăpînii împrejurărilor externe, şi formula activităţii lor nu se poate descifra din studiul acestor împrejurări : ea este conţinută în adîncurile nepătrunse ale substrucţiunii lor sufleteşti. Şi acum să ne întrebăm : care dintre aceste două activităţi este întrebuinţată cu deosebire în creaţiunea unei opere de artă ? Activitatea reflexă, banală, comună la toţi indivizii speciei — sau fie şi numai rasei —, sau activitatea spontană, originală, proprie numai individului ? Prin ce se impune opera de artă ? Nu este nici o controversă în această privinţă. Toţi esteticienii, mari şi mici, de la Kant şi pînă la Fechner, de la Hegel şi pînă la Taine, — şi pe lîngă dînşii toţi criticii, de la Lessing pînă la Brunetière [5] şi de la Laharpe [6] pînă la Brandes [7], fără să mai vorbim de ai noştri, toţi sînt de aceeaşi părere : *originalitatea* este semnul distinctiv al adevăratului artist sau poet. Iar originalitatea nu poate izvorî din ceea ce e comun tuturor oamenilor, din activitatea reflexă explicabilă prin mediul înconjurător, ci din ceea ce îi dă fizionomia lor proprie, din activitatea spontană, individuală, care înfrînge legile activităţii reflexe şi nu se poate explica prin ele.

Astfel operele de artă, fiind produsul spontaneităţii individului, întrupează în acelaşi timp şi partea esenţială, adevărată, durabilă, a personalităţii lui. Nu mai încape dar îndoială că, dintre cele două personalităţi ce coexistă într-un geniu artistic sau poetic, personalitatea adevărată, cea primordială şi preeminentă nu este personalitatea omenească, cum susţine Sainte-Beuve şi discipolii săi, ci personalitatea artistică, întrupată în adevăratele lui opere de artă.

Acest adevăr se mai poate arăta, demonstrînd că cea mai *adîncă* şi cea mai *sinceră* dintre aceste două personalităţi este tot personalitatea artistică. Artistul poate fi, cum zice Sainte-Beuve, actor numai în faptele ce sînt în legătură cu personalitatea lui omenească, niciodată însă în faptele prin care se evidenţiază personalitatea lui artistică. Căci faptele prin care se dă pe faţă această din urmă personalitate sînt operele de artă ; iar adevăratele opere de artă nu pot exista fără sinceritate şi fără adîncime. E cu putinţă în adevăr, cum se pare că stă lucrul cu citatul Fontanes, ca un *literat* (ceea ce nu e tot una cu un *poet*) să fie mai important prin

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea lui omenească. În acest caz, operele sale nu reprezintă adîncul fiinţei sale, sînt lucrări de imitaţie, de meşteşug, nu de inspiraţie sinceră. Ele apar atunci ca nişte portrete în care autorul „pozează" în faţa oamenilor ; sînt un mijloc mai mult de înălţare în societate, şi nimic altceva. Dar, din punct de vedere artistic, aceste producţiuni afectate sînt fără valoare, şi nu merită ca cineva să-şi piardă vremea ca să le explice decît dacă vrea să facă psihologie sau istorie, iar nu critică estetică şi literatură. Ceea ce trebuie să intereseze critica ce vrea să fie ştiinţă nu sînt operele pseudoartistice, ci adevăratele opere de artă. Sainte-Beuve însă, care avea să dea seamă în *Lunile* [a] sale de toate producţiunile ce apăreau atunci în Franţa, era nevoit să se ocupe cu deosebire de lucrări fără valoare ; şi a fost firesc ca, studiind unele producţii tot atît de fără valoare ale secolului XVIII, să ajungă la convingerea că ceea ce e mai interesant în cele mai multe din aceste opere nu e personalitatea artistică, ce întrupează (căci ele nu dau expresiune unui suflet adevărat, ci numai unei atitudini sufleteşti artificiale), ci personalitatea omenească, istorică a autorilor ce-şi făcuse din poezie un meşteşug de petrecere, de succes şi chiar de îmbogăţire. A fost firesc acest lucru şi legitim. Dar ceea ce constituie, credem, o procedere antiştiinţifică este faptul că această constatare, *adevărată în ce priveşte pe pseudopoeţi şi pseudoartişti,* a fost generalizată şi la adevăraţii poeţi şi artişti, la geniile creatoare în artă şi poezie. Dacă la meşteşugarii versului sau prozei s-a dovedit că producţiile lor literare sînt simple simulări iar nu „bucăţi din inimă rupte", desigur s-a zis că şi la poeţii adevăraţi lucrurile stau tot astfel. Şi ceea ce e mai curios e că unul din cei ce au căutat să aplice mai consecvent teoria mediului, Taine, în *Histoire de la littérature anglaise,* n-a sovăit să continue mai departe să crează în adevărul acestei teorii, chiar cînd a trebuit însuşi să constate că celui mai genial poet al Angliterei, Shakespeare, nu i se poate aplica procederea sa de studiu. E curios cum un spirit în aparenţă aşa de riguros ştiinţific, după ce a constatat faptul că personalitatea celui mai poet dintre toţi poeţii covîrşeşte cu desăvîrşire personalitatea lui omenească şi nu poate fi cîtuşi de puţin explicabilă prin ea, n-a analizat mai de aproape acest fapt şi nu i-a cercetat rostul. Dacă ar fi făcut acest lucru, el ar fi trebuit să recunoască că metoda sa încetează de a mai fi utilă, tocmai unde ar fi mai mult trebuinţă de ea, şi dacă ea poate să dea un interes istoric producţiilor literare ce nu merită să trăiască,

[a] *Causeries de Lundi.*

Scanned with OKEN Scanner

e cu desăvîrşire neputincioasă faţă de adevăratele creaţiuni menite să aibă o viaţă eternă. Iar această recunoaştere ar fi trebuit să-l ducă la stabilirea teoretică a unei noi metode pentru studiul marilor artişti şi poeţi, aceea prin care s-ar fi recunoscut din capul locului că partea adevărată, esenţială, adîncă şi permanentă dintr-înşii nu e personalitatea omenească, ci cea artistică, şi că, spre a înţelege personalitatea artistică trebuie cercetată ea în ea însăşi, independent de personalitatea omenească, care mai totdeauna o poate întuneca şi înjosi, şi foarte rar numai o poate lumina.

Acest adevăr la care un istoric literar neprevenit, nesedus de teorii sau de mărunţişuri de erudiţie, ar fi trebuit neapărat să ajungă dacă ar fi comparat personalitatea omenească a marilor artişti cu cea artistică întrupată în operele lor, se poate dovedi analizînd natura materialului propriu întrebuinţat în opera de artă. Prin această analiză se poate arăta că adîncimea şi sinceritatea necesară materialului din care se alcătuieşte opera de artă întăreşte pe deplin afirmarea că la marii artişti, întrucît sînt artişti, partea adîncă şi permanentă este personalitatea lor artistică, iar nu cea omenească, care este superficială şi trecătoare.

În ce constă materialul propriu al operei de artă ? Răspundem : în nişte elemente de cunoştinţă proprie, care revelă partea cea mai profundă a personalităţii noastre.

În adevăr cunoştinţa noastră despre lume se prezintă cu două feţe deosebite şi totuşi implicîndu-se una pe alta.

În primul rînd, putem avea despre un obiect o *cunoştinţă analitică*. Printr-însa noi ne dăm seama de el, subsumîndu-l mai întîi sub o noţiune a cărei sferă cuprinde toate obiectele de acelaşi fel, apoi descompunîndu-l într-o serie de judecăţi prin care luăm cunoştinţă de deosebitele lui calităţi pe care le înţelegem, reducîndu-le la alte noţiuni cunoscute. Acest act de cunoştinţă este *percepţia analitică simplă*, iar rezultatele lui se numesc *percepţii simple* sau *propriu-zise*.

În al doilea rînd, avem *cunoştinţa intuitivă* sau *sintetică*, prin care ne dăm seamă de un obiect numai prin simpla lui prezentare, prin percepţia lui directă, şi în acest caz el ne apare ca un tot sintetic, ca un conglomerat de senzaţii de văz, de pipăit, de consistenţă, miros, gust etc. Acest act de cunoştinţă e un act de *percepţie sintetică simplă*, iar rezultatele lui, *intuiţii simple*.

Fiecare dintre aceste acte, în cunoştinţa noastră *dezvoltată*, iau înfăţişări deosebite. Astfel percepţia simplă poate fi, prin procesul

de cunoaştere analitică, fărămiţită în judecăţi, şi în măsura în care facem mai multe judecăţi despre obiectul perceput, în aceeaşi măsură el îşi pierde înfăţişarea individuală pe care o are în percepţia simplă. Aşa, de pildă, dacă vrem să cunoaştem mai de aproape, în mod analitic, o rază de soare care ni se prezintă mai întîi sub formă de *intuiţie simplă*, ca o dîră subţire şi dreaptă de lumină şi căldură ce ne produce plăcere, noi trebuie să mergem mai departe cu analiza care ne-a făcut, prin *percepţia simplă*, s-o recunoaştem că e „rază de soare", şi s-o subsumăm, ca un caz particular în noţiunea luminii şi a legilor ei. Mergînd mai departe constatăm printr-o serie de judecăţi că ea nu e altceva decît o mişcare eterică imperceptibilă, cu anumite unde vibratorii şi cu un anumit număr de vibraţii. Şi, pe măsură ce înaintăm în cunoştinţa ei analitică, înfăţişarea ei, ca intuiţie simplă, se întunecă. Astfel că la urma urmelor raza de soare, sintetic existentă, analitic dispare. Acest act de cunoştinţă constituie *percepţia analitică ştiinţifică*, iar rezultatele ei, *percepţiile ştiinţifice* (cunoştinţa ştiinţifică).

Tot aşa intuiţiile simple prin încordarea particulară a atenţiunii artistului — prin actul de *contemplare* — se transformă într-un nou fel de intuiţie, tot atît de important într-un sens, precum percepţia analitică ştiinţifică, la care se ajunge prin analiza adîncă a percepţiunii analitice, e într-altul. Dacă pironim mai mult atenţia asupra obiectului de cunoscut, dacă adică îl *contemplăm*, acel simţimînt particular dobîndit prin intuiţie simplă se poate *armoniza* cu fondul sufletesc, se poate *identifica* cu el, formînd ca şi o parte integrantă dintr-însul. Actul de cunoştinţă sub această formă îl numim *contemplaţiune* sau *percepţiune sintetică completă*, iar rezultatele ei *intuiţii complete*. Sentimentul clar pe care-l avem în acel moment despre obiectul dat este simţimîntul *definitiv* pe care acest obiect ni-l poate provoca.

În aceste două feluri de cunoştinţă, *atenţia* joacă un rol covîrşitor. Astfel, pe cînd în cunoştinţa analitică, prin descompunere şi subsumare sub noţiuni vechi, sîntem nevoiţi să trecem cu atenţia de la tot la parte, de la parte la alte părţi ale totului, şi apoi de la acest tot şi aceste părţi la noţiunile sub care se subsumă, în cunoştinţa sintetică, atenţia se revarsă deopotrivă asupra tuturor impresiilor ce compun întregul. De aci rezultă că, pe cînd în percepţia analitică sentimentul ce însoţeşte orice percepţie a obiectului sau a părţilor de obiect se nimiceşte la fiece moment, pentru a fi înlocuit cu sentimentul tot atît de trecător al percepţiei sau reprezintării următoare, aşa încît într-însa nu putem ajunge la o *unitate omogenă*

de sentiment — în percepția sintetică atenția, revărsîndu-se deopotrivă asupra întregului obiect, simțimîntul particular ce ne provoacă răsare pe fondul nostru sufletesc clar și neturburat, dar totuși deosebit de starea noastră sufletească.

De aci rezultă că noi putem cunoaște un lucru în patru feluri ajungînd printr-însele la patru feluri de cunoștință : 1) prin *percepția* analitică *simplă*, prin care ajungem la *percepțiile simple* sau *propriu-zise ;* 2) prin *percepția* **analitică** *științifică*, prin care ajungem la *percepțiile științifice ;* 3) prin *percepția* **sintetică** *simplă*, prin care ajungem la *intuițiile simple* și 4) prin *percepția* **sintetică** *completă*, contemplațiune prin care ajungem la *intuițiuni complete*. Dintre aceste forme de cunoaștere, cea care ne interesează îndeosebi este percepțiunea sintetică completă. Printr-însa artistul, fie artist propriu-zis, fie poet, dobîndește comori de *intuiții* care nu sînt altceva decît materialul propriu al operelor de artă. Intuițiile sînt păstrate în memorie, dar sub influența deosebitelor sentimente ele se deformează și devin imagini. Aceste imagini la rîndul lor sînt modificate de sentimentul fundamental la care se fixează definitiv reflexiunea artistică, și atunci ele devin elemente componente ale unei *concepțiuni — f o n d u l operei de artă*. Astfel fundamentul oricărei adevărate opere de artă sînt intuițiile ce rezultă din contemplația adîncă a manifestărilor naturii. Ele reprezintă *relațiile juste și permanente* dintre sufletul artistului și dintre lumea ce observă. Fiind produse ale contemplațiunii, intuițiile sînt rezultatul celor mai puternice acte de atențiune care unifică într-un act unitar toată energia proprie a lucrurilor, cu propria energie a organismului psihic. Ele dar reprezintă partea cea mai adîncă a sufletului omenesc — și în același timp cea mai sinceră. Așa fiind, firește că personalitatea artistică întrupată în opera de artă este mult mai importantă decît personalitatea omenească ce a prezidat la zămislirea ei, pentru că la temelia ei sînt intuițiile care sînt cele mai adînci și mai sincere elemente sufletești.

Contemplațiunea care ne dă intuițiile ce, prelucrate, devin opera de artă, revelă în adevăr nu partea accidentală ci cea esențială din om. Lucrul se înțelege de la sine. Ca să ne dăm seama într-un mod adînc, adevărat, de ceea ce însemnează un obiect *pentru noi*, nu e destul simpla impresie trecătoare pe care ne-o lasă percepțiile sintetice simple ; nici cu atît mai puțin judecățile analitice învățate de la alții, și care încep prin a ne dizolva obiectul despre care vream să luăm cunoștință. Atît unele cît și celelalte

formaţiuni superficiale ale conştiinţei, le pot avea şi alţi oameni; şi cu toate acestea noi nu sîntem ceilalţi, şi ceilalţi nu sînt noi. Pentru ca să ne dăm seama de un obiect într-un mod propriu nouă, original, trebuie să-l putem *percepe sintetic* şi *complet*. Numai astfel se armonizează cu noi, se identifică cu noi, şi ni se clarifică sentimentul prezentativ, cunoştinţa sintetică adevărată, pe care el o produce *asupra totalităţii* fiinţei noastre. [a]

Despre cîte lucruri nu zicem că sînt antipatice ori nu ne interesează, şi cu toate acestea, printr-o cunoştinţă mai de aproape a lor, ajungem să ne interesăm de ele în gradul cel mai înalt şi păstrăm pentru totdeauna această atitudine. Pricina e că întîiaşi dată am dat verdictul nostru de osîndă numai pe temeiul percepţiilor simple, care sînt superficiale şi nu revelează decît starea particulară, trecătoare, de spirit în care ne aflăm; pe cînd a doua, a treia oară, percepţia simplă, prin repetare, a putut ajunge la gradul de percepţie completă, prin care ni se revelă adevărata relaţie esenţială şi permanentă dintre noi şi acele lucruri. Nu percepţiile simple alcătuiesc modul nostru fundamental de a fi, ci percepţiile complete, contemplarea lucrurilor şi meditările adînci asupra lor. Fiinţa omenească e ca şi marea: are un fund la care nu cu orice fel de sondă poţi ajunge.

Dar dacă percepţia completă revelă, precum arătarăm, cu adevărat esenţa unui individ, şi dacă arta, precum s-a văzut mai sus, nu-şi ia materialul decît din intuiţiile produse de percepţia completă a lucrurilor, urmează cu necesitate că şi arta nu revelează partea întîmplătoare a artistului, ci tocmai din contra partea lui esenţială şi durabilă.

*

Din cele de pînă aci se vede eroarea fundamentală pe care Sainte-Beuve o pune drept temelie noii critice. Personalitatea artistică şi operele de artă ce o conţin sînt ceva mai mult decît jocul de actor al unor oameni care în realitate ar fi altceva decît ceea ce se dau că sînt. Arta are o semnificaţie cu mult mai adîncă şi mai serioasă. Ea nu reprezintă partea superficială şi trecătoare a sufletului omenesc, ci partea lui esenţială şi durabilă — stînca eternă —, pe care se zidesc formele particulare ale existenţei trecătoare. În această privinţă, între operele de artă ce întrupează în mod sintetic

[a] Această cunoştinţă sintetică are o valoare simbolică.

Scanned with OKEN Scanner

simţirea noastră faţă de lume, şi între ştiinţa, care prin legile ce stabileşte în mod analitic întrupează înţelegerea lumii, nu e nici o deosebire : şi unele şi altele sînt deopotrivă de eterne, şi unele şi altele cristalizează sub două modalităţi distincte esenţa universului, aşa cum se resfrînge în conştiinţa noastră. Operele de artă ale unui Shakespeare, Fidias, Michelangelo, Rembrandt sînt, în ordinea cunoştinţei sintetice, tot atîtea reprezentări esenţiale ale existenţei, precum legile mecanicii şi astronomiei, în ordinea cunoştinţei analitice sînt formulările unei părţi din relaţiunile esenţiale ce constitue aceeaşi existenţă : nici unele nici altele nu mai evoluează [a] ; şi unele şi altele participă din acea imutabilitate, caracteristică lucrărilor esenţiale şi permanente.

II

Dar nu e numai atît. Explicarea personalităţii artistice, şi deci şi a operelor de artă, prin personalitatea omenească, poate fi înţeleasă în două feluri deosebite. Ar fi mai întîi *explicarea artistică* sau *estetică*. Prin această explicare criticul „ştiinţific" trebuie să caute cu ajutorul cunoştinţelor despre personalitatea omenească a poetului să-şi dea seama de toate elementele fondului şi ale formei operei lui, pentru ca să înţeleagă *unitatea organică*.

Această explicare presupune că o poezie lirică, o operă dramatică, o epopee, nu poate fi înţeleasă cu adevărat decît de cel care cunoaşte viaţa poetului din toate punctele de vedere. Poeziile şi poemele populare, pe ai căror autori individuali sau colectivi nu-i cunoaştem, ar fi cele mai puţin înţelese ; iar cei care ar înţelege mai bine poeziile unui poet — toate celelalte condiţiuni de altminteri fiind egale — ar fi tovarăşii de viaţă intimă ai poetului. Din acest punct de vedere, farmecul epopeelor homerice, al baladelor noastre, cum sînt *Miorița* ori *Mihul Copilul*, ar fi pierdut pentru noi, care nu cunoaştem pe autorii lor ; iar farmecul poeziilor unui Eminescu, bunioară, ar fi trebuit să fie înţelese mai bine de contimporanii săi decît de posteritate.

În al doilea rînd, ar fi *explicarea ştiinţifică*. Prin această explicare criticul „ştiinţific" trebuie să caute cu ajutorul cercetărilor asupra personalităţii omeneşti a poetului, să-şi dea seama de *ori-*

[a] Le propre du génie c'est d'être individuel, comme le propre de son oeuvre est d'être irrecommençable" (Brunetière, *Histoire et littérature*, 359).

ginea operelor lui poetice, de legătura cauzală, exterioară, dintre deosebitele ei particularităţi considerate drept efecte şi dintre împrejurările în care s-a născut şi a trăit poetul, considerate drept cauze. Se înţelege însă că, dacă explicarea acestei legături exterioare dintre opera de artă şi forţele care au produs-o n-ar avea nici un interes *literar*, dacă printr-însa nu s-ar ajunge la explicarea estetică a operei poetice, atunci ea n-ar mai avea nici o utilitate. Cu alte cuvinte, explicarea ştiinţifică este subordonată ea însăşi explicării estetice.

Mărginindu-ne acum numai la explicarea ştiinţifică, observăm că ea se prezintă în noua critică cu trei înţelesuri, cu patru forme, care deşi uneori se exclud una pe alta, ele totuşi formează în lucrările ei unul şi acelaşi *mixtum compositum*.

Astfel, sub denumirea de explicare ştiinţifică, critica nouă înţelege mai întîi un fel de explicare, pe care am putea-o numi *sintetic-artistică*. Criticul cercetează viaţa poetului din toate punctele de vedere şi, reconstituind-o cu o adevărată artă, caută să ne facă să simţim că între ea şi între operele lui poetice este o legătură *necesară*, întocmai precum, bunioară, într-o operă dramatică simţim necesitatea legăturii dintre caracterul şi împrejurările în care este pus un personagiu şi între acţiunile lui. În această lucrare, criticul dar — şi această comparaţie s-a făcut deseori — este un fel de romancier, în care însă personagiile principale nu sînt oameni oricum, ci nişte exemplare alese ale umanităţii. Unde mai punem că, pe cînd romancierul lucrează asupra unor materialuri mai mult imaginare, criticul întrebuinţează numai fapte adevărate. Lucrarea criticului, afirmă noua critică, este, dar, în multe privinţe superioară operei de artă. „Aşa, de pildă, Flaubert a creat tipuri admirabile, ca artă : pe madame Bovary, pe Charles Bovary (spiţerul), pe Leon etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui Flaubert, căci ele îl vor lumina în privinţa vieţii oamenilor din Franţa în veacul nostru. Dar cu cît mai instructiv va fi pentru istoricul veacului XIX-lea, tipul complex al lui Flaubert însuşi ?“ [a]

Un al doilea fel de a înţelege explicarea ştiinţifică, cum o întîlnim în critica nouă, este *explicarea prin derivaţie*. Această explicare constă în a pune în legătură însuşirile ce se găsesc în unele manifestări sufleteşti ale unui artist cu însuşirile *asemănătoare* ce se întîlnesc în operele lui, şi de a considera că unele *derivă* în mod necesar din altele, cele dintîi fiind considerate drept cauze, iar cele-

[a] C. Dobrogeanu-Gherea, *Critice*, I, 35.

lalte, drept efecte. Această legătură, criticii o fac invers, *inducînd* de la stări sufleteşti predominante în lucrarea poetică, la stările sufleteşti, pe care le-ar fi avut poetul în viaţa lui omenească. „Romancierul, zice Brandes, observînd un caracter, scoate concluzii în privinţa faptelor lui probabile ; criticul trage concluzii cu privire la caracterul artistului din calităţile ce prezintă opera analizată." [a] Dar, deşi în concluziile lor pleacă de la stările sufleteşti concretizate în opera de artă, totuşi nu acestea sînt privite ca principiul din care derivă, ci stările sufleteşti ale personalităţii omeneşti. Dacă melancolia se găseşte întrupată în poeziile unui poet, aceasta dovedeşte că el era melancolic. Melancolia lui ar fi cauza melancoliei ce se găseşte în operele lui poetice.

În fine, explicarea ştiinţifică mai e înţeleasă de critica nouă într-un al treilea fel, şi anume ca explicare prin *nex cauzal*, prin care se stabilesc relaţiuni între manifestări deosebite, iar nu asemănătoare, ca la explicarea prin derivaţie. Criticul, prin această explicaţie, caută să găsească relaţiuni cauzale între calităţile personalităţii artistice, unde e vorba numai de stări sufleteşti, şi între împrejurările fizice şi sociale în care s-a zămislit, s-a născut, a crescut şi s-a educat. A lega, bunioară, cum face Dobrogeanu-Gherea, pesimismul lui Eminescu de faptul că el a stat în atingere cu un mediu intelectual conservator, care totuşi nu era pesimist, însemnează a stabili o legătură prin *nex cauzal* între un fapt social, care putea să influenţeze personalitatea omenească a lui Eminescu şi între personalitatea lui artistică.

Între aceste trei feluri de a explica ştiinţificeşte personalitatea artistică a unui poet există diferenţe foarte mari, fie din punctul de vedere al metoadei, fie din punctul de vedere al gradului de certitudine ştiinţifică către care tind. Criticii „ştiinţifici" nu fac nici o diferenţă între ele [b], şi de aci rezultă, precum vom vedea, o confuziune care nu poate fi numită de loc „ştiinţifică" în cercetarea ce urmează — şi spre a fi cît mai precis în concluziunile la care voi ajunge, voi căuta să desfac propoziţia de căpetenie a criticii „ştiinţifice", *că personalitatea omenească explică personalitatea artistică* în atîtea propoziţii cîte feluri de explicări am arătat că se pot da operei de artă, şi apoi le voi examina temeiul lor ştiinţific rînd pe rînd, spre a vedea cît adevăr conţin şi întrucît pot cores-

---

[a] Brandes, *op. cit.*, p. 290.

[b] Cf. Brandes, *op. cit.*, 286 sqq. ; Gherea, *op. cit.*, I, 35.

Scanned with OKEN Scanner

punde ţintei finale pentru care se studiază o operă de artă. Aceste patru propoziţii, restrîngîndu-le la poezie, ca cea mai însemnată şi cea mai completă manifestare literară, sînt următoarele patru :

1. Prin studiul personalităţii omeneşti a unui poet, critica „ştiinţifică“ izbuteşte să ne dea *explicarea sintetic-artistică* a operelor lui ;

2. Prin studiul personalităţii omeneşti, critica „ştiinţifică“ ajunge să ne dea *explicaţia prin derivaţie* a personalităţii artistice a poetului şi deci şi a operelor lui poetice ;

3. Prin studiul personalităţii omeneşti, critica „ştiinţifică“ *poate explica în mod cauzal* personalitatea artistică a poeţilor şi deci şi a operelor lor ; şi, în fine :

4. Prin studiul personalităţii omeneşti, critica „ştiinţifică“ este în stare să ne dea prin aceste explicări *o explicare estetică* a operelor poetice.

Vom studia aceste propoziţiuni în chiar această ordine — şi, fireşte, în legătură cu Eminescu.

III

Prima propoziţiune a criticii „ştiinţifice“ este :

1. *Prin studiul personalităţii omeneşti a unui poet, critica „ştiinţifică“ izbuteşte să ne dea o explicare sintetic-artistică a personalităţii artistice a lui şi, deci, şi a operelor lui poetice.*

Acest fel de explicare, care în realitate nu e *o explicare*, ci o *înfăţişare poetică* a unui fapt, implică din partea unor critici literari, despre care presupunem că-şi dau seama în mod adînc ce este poezia, o pretenţiune foarte ciudată. Criticii ar fi — precum s-a spus — un fel de romancieri, deci un fel de poeţi, care, prin studiul lor amănunţit asupra vieţii intime şi publice a unui adevărat poet, sînt în stare să ne facă nu numai să înţelegem, dar să şi simţim legătura necesară dintre viaţa şi opera lui, întocmai precum el a fost în stare să ne facă să înţelegem şi să simţim relaţiunea dintre caracterul unuia din personagiile sale şi faptele pe care-l pune să le facă în decursul acţiunii din vruna dintre dramele sau romanele sale. Criticii dar ar fi ei înşişi nişte *creatori* înzestraţi cu imaginaţie plastică, ca şi adevăraţii poeţi, numai că ei îşi pun în minte să respecte relaţiunile reale istorice ce au existat între deosebitele fapte, şi să nu-şi exerciteze imaginaţiunea decît în stabilirea adîncă a temeiurilor sufleteşti, ce-a determinat acel şir de relaţiuni. În această

Scanned with OKEN Scanner

operă, criticii noştri pretind să meargă mult mai adînc decît istoricul care se mărgineşte la explicarea analitică a factorilor ce determină faptele sociale; ei au a face cu viaţa unui singur individ şi-şi propun să-l urmărească în dezvoltarea lui sufletească, aşa încît la fiecare moment să ne facă nu numai să înţelegem — ca într-o lucrare istorică — *posibilitatea* relaţiunilor dintre deosebitele fapte, ci *necesitatea* lor stringentă, întocmai ca într-o creaţiune dramatică sau epică.

Precum poeţii pot preface un *fapt divers* în nuvelă, tot aşa criticii „ştiinţifici" îşi propun să facă acelaşi lucru cu *faptul divers al creării unei opere poetice* şi să considere această lucrare ca o explicare critică a operei. Precum se vede, cu cît analizăm mai mult pretenţiunea ce se cuprinde în propoziţiunea ce examinăm, cu atît ne sare mai mult în ochi — să zicem blînd — zădărnicia ei. Este vreun critic literar care-şi face în adevăr iluziunea că poate avea o asemenea imaginaţie plastică? Crede un asemenea *critic* că rămîne critic din momentul ce face operă de *poet?* Aceasta însemnează din două, una: ori criticul crede că sutele şi miile de romane ce apar pretutindeni sînt toate creaţiuni cu adevărat poetice şi-şi închipuie că asemenea mediocrităţi literare sînt posibile chiar cînd iei ca material persoanele şi viaţa poeţilor; ori, din contră, el crede că e în stare, în deosebire de aceşti romancieri, să se ridice la o adevărată creaţiune, ca Shakespeare în dramele lui istorice, sau ca Goethe în *Torquato Tasso*, sau ca Schiller în trilogia lui, *Wallenstein*, şi, poate, ca şi aceştia, să întrupeze viaţa unui poet într-o adevărată operă poetică. În prima din aceste alternative, criticul are o pretenţiune posibilă, dar de o rară modestie, care contrastează cu cea inclusă în propoziţiunea metodică, ce-i servă de temei; căci, în adevăr, o lucrare cu pretenţiuni poetice, care însă nu este izvorîtă dintr-o imaginaţiune creatoare, *niciodată* nu ne poate da sentimentul *necesităţii* dintre deosebitele relaţiuni ce caută să stabilească, între faptele în prezenţă — şi nu ni-l poate da, pentru cuvîntul că ele vor părea totdeauna artificiale şi fără viaţă. În a doua alternativă, criticul întreprinde o lucrare în *contradicţie* cu propriile sale puteri, care sînt de *analiză*, ca la orice om de ştiinţă, nu de *sinteză*, ca la poet. A urmări, ca critic, o *explicare sintetică* şi în acelaşi timp *artistică* a unei relaţiuni (cum e aceea dintre personalitatea omenească şi cea artistică a unui poet) este o contradicţie *in adjecto*, pe care de altminteri nici unul dintre noii critici nu a dat dovadă că o poate înlătura. Procedura criticului este în mod necesar — ca

Scanned with OKEN Scanner

și a istoricului — analitică. Prin procedere analitică nu se poate ajunge niciodată la o creațiune sintetică. Niciodată nu vom ajunge să înțelegem sintetic legătura dintre, bunioară, frunza mesteacănului și dintre copacul pe care crește, oricîte date analitice am da asupra particularităților ce prezintă trunchiul, rădăcina, modul de germinațiune, pămîntul unde crește, fazele de dezvoltare, floarea sau fructul lui. Aceasta nu e posibil decît sau în natură, prin percepția completă a lor, sau în artă, prin prezentarea sintetică, prin reconstituirea *unei existențe, așa precum numai o operă creatoare o poate da.* Armonia adîncă și imposibil de analizat, ce există între forma, culoarea, felul și locul de creștere al mesteacănului și dintre forma, culoarea, felul de inserție și de creștere al frunzelor sale, nu ne-o poate da nici o procedere științifică analitică, ci numai *sinteza creatoare artistică.* Poate să ni se dea nu numai istoria cea mai amănunțită a vieții unui Marcus Brutus ori Coriolan, dar și descripția anatomică cea mai circumstanțiată a organelor lor, explicația cea mai completă a funcțiunilor lor fizice și psihice ; cu toate acestea nu vom putea ajunge să pricepem viu, să înțelegem sintetic, ca un tot *necesar,* acțiunile unuia sau altuia. Ceea ce nu pot face însă sute de volume de descripții analitice, o poate face Shakespeare în cîteva scene. Prezentarea sintetică (nu *explicarea,* fiindcă explicarea sintetică este precum am spus o contradicție) a unui lucru nu se poate obține prin descripții și diviziuni, prin inducții și deducții, ci prin percepția directă, intuitivă, pe care numai operele de artă o pot provoca. Și, desigur, criticii cei noi, numească-se ei chiar Sainte-Beuve și Taine, cînd ar fi să judece ei înșiși propriile lor lucrări din punctul de vedere al cerințelor poeziei, singura în stare să ne facă să pricepem sintetic relația dintre om și operă, ei ar fi cei dintîi ca să mărturisească *prozaismul* sau în cazul cel mai bun (cum e la Taine), *retorismul* lucrărilor lor.

Dar să presupunem că criticul ar izbuti să reconstituie, precum promite, personalitatea omenească a unui poet, așa încît să pricepem sintetic legătura dintre ea și personalitatea lui artistică. În acest caz, el ar trebui să înceapă prin a renunța la numele său ; n-ar mai fi atunci nici critic, nici om de știință, ar fi un artist, care în lucrările sale de artă întrebuințează un material particular — și nimic mai mult. Căci în asemenea lucrări el ne-ar arăta legăturile sintetice dintre persoana omenească și persoana artistică a unui geniu literar, *nu cum în realitate sînt,* nu științific și obiectiv, ci *așa cum s-au răsfrînt ca intuiții* în mintea lui. În ele dar ar fi de

Scanned with OKEN Scanner

căutat *adevărul asupra personalității proprii a criticului, iar nu adevărul asupra legăturii dintre persoana omenească și cea artistică a geniului, pe care vor să-l explice.* În drama *Torquato Tasso* nu putem căuta adevărul științific, obiectiv, asupra caracterului și vieții poetului cu același nume, ci tocmai *particularitatea înțelegerii lui Goethe* în privința acelui caracter și acelei vieți. O astfel de expunere nu poate avea o valoare obiectivă, științifică, ci numai una subiectivă, artistică. De aceea, pentru un singur lucru pot exista tot atîtea feluri deosebite de *reprezentări sintetice,* cîți artiști care-l reproduc în operele lor de artă sînt.

Astfel criticul „științific", pretinzînd că ne poate da explicarea vie a operelor de artă prin studiul analitic al personalității omenești a autorului lor, se află pus în următoarea dilemă : ori izbutește în lucrarea sa, dar atunci *el încetează de a mai fi critic și om de știință,* sub pedeapsa de a i se atribui opinia că Goethe e critic științific și Shakespeare istoric [a] ; ori nu e în stare să ne-o dea, și în acest caz, făgăduind că o face, mărturisește că nu și-a prea dat seama nici despre ce însemnează știință, nici despre ceea ce însemnează artă. Ceea ce tocmai voim să demonstrăm.

Dar această concluzie — trasă direct din arătarea contradicției ce există între înfățișarea vie a unei relațiuni (care implică procederile artei), și procederile esențial analitice ale noilor critici — am mai fi putut-o scoate și direct din faptul că propoziția ce le servă de fundament e falsă. Evident, credința lor că personalitatea omenească este partea esențială din artist poate conduce la ideea că descripția ei ne va face să înțelegem sintetic personalitatea artistică, considerată ca accidentală (căci în adevăr *expunerea* unei părți esențiale dintr-un lucru ne poate face să percepem în mod viu legăturile dintre el și celelalte lucruri, cu care este în strînsă legătură). Această idee, deși firească, e superficială, pentru că descripția *esenței* unui lucru este *imposibilă* în mod analitic : spre a o putea

---

[a] Această afirmație, precum se vede și din citatul de mai sus, nu e departe de a o face Brandes. Pentru a se convinge cineva de aceasta, citească sfîrșitul capitolului asupra lui Sainte-Beuve din opera citată (v. p. 290), din care o bună bucată intercalează și d. C. Dobrogeanu-Gherea în articolul său asupra criticii (*Studii critice,* vol. I, p. 53—54). Pentru Brandes ca și pentru Emile Montégut [8], pe care-l citează, critica e nici mai mult nici mai puțin decît „a zecea muză".

expune, trebuie o sinteză sufletească ce nu se poate obține decît printr-o percepție completă, care, precum am văzut, presupun procederile sintetice ale artei.

*

Să vedem acum la ce rezultate a putut sau ar fi putut conduce critica aceasta pe cei care, inspirați de noua metodă de cercetare, au căutat să ne înfățișeze icoana vie a lui Eminescu în legătură cu operele sale [a]. Patru critici [9] s-au deosebit prin năzuința lor de a satisface mai mult sau mai puțin cerințele acestei critice studiind pe acest poet : Aron Densusianu [b], Dobrogeanu-Gherea [c], d. N. Petrașcu [d] și Grama, care și-a publicat studiul mai întîi în mod anonim în „Biblioteca Unirii" din Blaj [e]. Negreșit, nici unul din aceștia nu-și propune în mod expres să ne facă să înțelegem pe deplin *necesitatea* dintre felul de a fi al personalității omenești a lui Eminescu și între operele lui poetice — deși cei doi din urmă [f] nu sînt departe nici de aceasta —, dar din ceea ce ei scriu și gîndesc despre Eminescu în concordanță cu noile vederi, se poate vedea foarte bine *subiectivismul* [g] sintezei, la care ar fi ajuns fiecare, căutînd să stabilească acea ciudată legătură „științifică" între om și opere.

---

[a] În cercetarea ce urmează ne mărginim numai la acei critici „științifici" care au studiat pe Eminescu înainte de 1895. Am lăsat la o parte de astă dată pe cei ulteriori, fiindcă cercetarea lor n-ar fi adăogat nimic la ideea fundamentală ce se desfășură aci.

[b] *Revista critică literară*, II, nr. 5 și 6, Iași.

[c] *Studii critice*, I, 85—87, București, 1890.

[d] *Mihai Eminescu*, studiu critic, București, 1892.

[e] „Biblioteca Unirii", studiul critic *Mihai Eminescu*, Blaj, 1892.

[f] Dobrogeanu Gherea și-a scris studiul pe cînd Eminescu era încă în viață și arată că una din greutățile pe care le întîmpină spre a arăta legătura „între poet și plăsmuirea lui" este faptul că „poetul încă *n-a murit*". De cînd a murit poetul însă au trecut zeci de ani, dar Gherea n-a mai revenit.

[g] Acest subiectivism într-un sens îl recunoaște și Brandes : „Denn so gross Sainte-Beuve auch als Kritiker ist, hat er doch die Hauptschwierigkeit, welche die Natur der Sache mit sich bringt, so wenig überwinden können, wie die andere. Diese Schwierigkeit besteht darin, dass man stets von Stimmungen beeinflusst wird, die eine objektive Wahrnehmung unmöglich machen ; man entwickelt sich beständig und ändert dadurch seinen Standpunkt, so oft ein Werk, wie es pflicht eines gewissenhaften Kritikers ist, wieder liest". (*Ibid*, 286—87.) Brandes mărtu-

Aron Densusianu vede în opera lui Eminescu numai părţile de imaginaţie difluentă şi, firește, el — care era un spirit rece — ajunge la concluzia că poezia acestui poet e numai „confuzie, dezordine şi incoherenţă“, iar aceste însuşiri şi le explică prin faptul că el a fost isteric şi nebun. În viaţa lui Eminescu se găsesc în adevăr multe trăsături care nu erau tocmai de om cuminte. Maiorescu, care l-a cunoscut de aproape, enumără cîteva din aceste trăsături de care Aron Densusianu s-ar fi putut servi: „Viaţa lui era neregulată; adesea se hrănea numai cu narcotice şi excitante; abuz de tutun şi de cafea; nopţi petrecute în citire şi scriere, zile întregi petrecute fără mîncare, şi apoi deodată, la vreme neobişnuită, după miezul nopţii, mîncare şi băutură fără alegere şi fără măsură“ [a]. Fuga lui de acasă [b], lipsa de orice simţ pentru viaţa practică, sensualitatea, aci reţinută, aci desfrînată, amestecul de modestie exagerată şi de mîndrie şi mai exagerată, iubiri şi uri neîntemeiate, sentimentalism eteric pentru unele femei care nu-l meritau de loc şi alte lucruri care nu s-au scris şi care, cu toată iubirea de adevăr pe care critica „ştiinţifică“ o profesează, nu se vor scrie niciodată — sînt tot atîtea fapte, pe care criticul „ştiinţific“ le-ar fi adunat, le-ar fi combinat şi le-ar fi pus în legătură cu acea „confuzie, dezordine şi incoherenţă“, ce i se pare că a găsit în operele poetice ale lui Eminescu. Rezultatul la care ar fi ajuns, dacă ar fi izbutit să stabilească o relaţiune sintetică între om şi operă, aşa cum o vede acest critic, ar fi putut avea *aparenţa adevărului* şi ne-ar fi încîntat poate prin puterea de combinaţie, ce ar fi arătat într-o asemenea construcţie;

---

riseşte numai *subiectivismul* care decurge din faptul că criticul schimbîndu-şi părerile cu vremea, percepţiunea lucrurilor se schimbă şi ea. Subiectivismul de care vorbim însă este acela care decurge din faptul că o construcţiune sintetic-creatoare îşi dobîndeşte valoarea tocmai de la subiectivismul său, adică tocmai de la ceea ce o depărtează radical de „ştiinţă“. Brandes se teme că percepţiunea lucrurilor să nu fie exactă, dar nu observă că numai cu condiţia unei *percepţiuni neexacte* a lucrurilor se poate ajunge la o expoziţie sintetică a legăturii dintre om şi operă.

[a] *Critice*, vol. II, p. 300—301.

[b] Cele mai multe din faptele privitoare la viaţa lui Eminescu sînt strînse cu sîrguinţă, deşi nu totdeauna analizate cu curaj şi cu pătrundere, în cartea mai sus citată: I. Scurtu, *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*. Autorul, între altele, de teamă ca să nu cadă sub sarcasmul poetului, care biciuise pe cei ce-l vor arăta „că a fost om cum sînt şi dînşii“, se fereşte ca de foc — deşi urmăreşte adevărul istoric — să arate *umbrele* personalităţii omeneşti a lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

dar Eminescu, pe care ni l-ar fi prezentat, ar fi fost un Eminescu de fantezie, în care am fi putut poate admira după împrejurări ori compătimirea pentru un asemenea nenorocit, ori spiritul satiric crud şi neîndurător al criticului artist, în *nici într-un caz însă adevărul ştiinţific al cercetării sale*. Dar ar fi fost oare cu putinţă acest fel de sinteză, fără ca să nu se fi trecut mai întîi cu vederea toate frumuseţile extraordinare ce găsim în poetul nostru ? Şi dacă nu s-ar fi putut, fără să se turbure *personalitatea artistică* a lui Eminescu, care tocmai constituie sîmburile interesului ce în mod firesc purtăm unui poet, atunci ce însemnătate mai poate avea o sinteză explicativă ca aceasta ? Tendinţa criticului de a revela în studiul lui partea care l-a izbit mai mult ca relaţie dintre om şi operă, l-a făcut atît de părtinitor, încît poetul însuşi — ca poet — a fost nimicit tocmai din pricină că a fost studiat în „mod ştiinţific".

Cum însă adevăratul studiu ştiinţific al unui lucru constă în a-l privi mai întîi de toate în *însuşirile lui proprii*, şi cum criticul „ştiinţific" şi-a conceput studiul său înlăturînd arbitrar tocmai aceste însuşiri — noi, care ţinem mai mult la adevăr decît la eticheta de „ştiinţific", avem nu numai dreptul să ne îndoim de seriozitatea procederii noii critice, dar mai cu seamă datoria să înlăturăm această încercare neştiinţifică, de a întuneca personalitatea artistică a poetului atît de înaltă, atît de curată şi atît de frumoasă. Şi avem această datorie cu atît mai mult cu cît criticul de care vorbim şi-a înfăţişat cercetarea sa nu ca o sinteză artistică, peste care poţi uşor trece cînd cercetezi *adevărul*, ci ca o *demonstraţie* care a putut să falsifice părerea celor ce n-au avut prilejul să cunoască prin ei înşişi splendorile poeziei eminesciane.

Acelaşi lucru trebuie să-l spunem rînd pe rînd, cu oarecare modificări, şi de toţi ceilalţi critici mai mult sau mai puţin „ştiinţifici" care s-au ocupat cu Eminescu.

Anonimul de la Blaj, răposatul Grama, călugăr învăţat, dar călugăr, în studiul său din care am făcut cîteva citaţii la începutul acestei lucrări, se vede că din datele asupra personalităţii omeneşti a lui Eminescu ar fi putut sintetiza, punîndu-le în legătură cu personalitatea lui artistică, o ou totul altă figură a poetului nostru. Eminescu lui Aron Densusianu ar fi fost un isteric, un nebun, un irresponsabil ; al lui Grama ar fi fost, din contră, un om praotic, dar imoral fără pereche, care din poezie şi-ar fi făcut un mijloc de parvenire în mijlocul oamenilor însemnaţi cu care venise în atingere. Poezia lui Eminescu este efectul unui calcul de „şarlatan". Eminescu, om fără

Scanned with OKEN Scanner

scrupule, a vrut cu tot dinadinsul să se facă idolul societăţii „Junimea". Inteligent, şi-a dat seama de gusturile societăţii „Junimea", care era, firește (!), o societate mai întîi de toate imorală, şi cum era însuşi un imoral, a putut foarte uşor să adopte principiile ei în poezie şi a început să scrie, nu pentru că inima lui îi dicta aceasta, ci pentru că numai aşa putea să placă cercului. Opera poetică a lui Eminescu este un efect al prefăcătoriei, al „actoriei", cum ar zice Sainte-Beuve. Ingenioasă ipoteză, pe care mă mir că n-o reia vreunul din vrăjmaşii lui Eminescu, ca să-i dea desăvîrşirea ce lipseşte în broşura „Bibliotecii Unirii". Ar avea de făcut un întreg roman — căci de altminteri aceasta este pretenţia criticii „ştiinţifice", sub aspectul de care ne ocupăm —, în care tipul aşa de raţionalist practic al acestui Eminescu ar fi înfăţişat cu toate gîndurile machiavelice, cu care ar fi procedat la facerea sau, mai bine, la „machinarea" unei poezii pe placul cercului în care vrea să fie admirat. Şi numai imaginaţie plastică să fi fost, ar fi fost posibil şi un asemenea Eminescu, care iarăşi, negreşit, ar da pe faţă verva satirică a criticului improvizat poet, dar cu atît mai puţin simţul omului care iubeşte adevărul.

La rîndul său, Dobrogeanu-Gherea, în fragmentul său de critică „ştiinţifică" asupra lui Eminescu, pe lîngă aprecieri estetice independente de spiritul propriu al noii critice, ne dă îndestule date asupra modului cum ar fi conceput în mod sintetic figura omenească a acestui poet în legătură cu poezia lui. El anume ar fi făcut asupra lui Eminescu nu atît un roman individual, ca Densusianu şi Grama, ci un mare roman social, în care personagiul principal, Eminescu, ar fi fost arătat în strictă dependenţă de întreaga societate, „de mediul social" în care a trăit. Nu ni l-ar fi înfăţişat pe Eminescu nici ca pe un bolnav, nici ca pe un fel de Machiavel minuscul, ci ca pe un om sănătos, căzut victima societăţii burgheze, care, după ce a promis atîtea idealuri politice la 1848, n-a realizat nimic. Ne-ar fi arătat cum din pricina aceasta era absolut necesar ca Eminescu, de cînd încă era copil, să despreţuiască disciplina familiei burgheze, fugind de-acasă, să plece cu trupele de actori, în lungul şi în latul ţărilor române, să ducă viaţa de boem, lipsit de grija de mîine, deşi veşnic sub greutatea celei de azi, şi în loc de a se face socialist, cum ar fi fost logic, să devină un slăvitor al vieţii trecute, adept al ideilor boiereşti de pe vremuri. Iarăşi sugestivă ipoteză, pe care mă mir că Gherea, care nu-şi putuse scrie întreaga critică asupra lui Eminescu, pe cînd încă poetul trăia, nu şi-a reluat-o apoi, mai cu seamă că-i

Scanned with OKEN Scanner

stau atîtea materialuri la dispoziţie. Un asemenea roman, dacă ar fi fost şi bine scris — ceea ce se pare că era ultima grijă a criticului nostru —, ne-ar fi interesat în cel mai mare grad ; dar, cu cît ne-ar fi interesat mai mult, cu atît am fi fost înclinaţi mai mult să credem — ceea ce e şi drept — că e *mai lipsit* de adevăr. Cine s-ar mai încrede să găsească adevărul într-o asemenea lucrare de poezie ? Eminescu ne-ar fi fost înfăţişat, în deosebire de ceilalţi doi critici, ca o persoană simpatică, dar slabă de voinţă, o fiinţă „pocăită" şi vrednică de milă, o figură care ar fi indignat mai întîi de toate pe poetul însuşi, care, în deosebire de ceea ce ne-ar fi arătat criticul, a ştiut totdeauna ce vrea şi unde merge [a]. Şi ar fi fost natural, căci sinteza artistică nu evidenţiază adevărul materialului întrebuinţat — în cazul de faţă legătura dintre om şi poet — ci numai puterea de combinaţiune şi sentimentul fundamental al criticului-romancier, lucruri ce ar putea fi interesante, dar atît, şi nimic mai mult. În măsura în care Gherea ar fi putut să ne arate socialismul său ardent şi geniul său combativ — dacă l-ar fi avut —, în aceeaşi măsură s-ar fi întunecat adevărul asupra figurii lui Eminescu. Lucrarea sa ar fi fost un product diametral opus tocmai conceptului de ştiinţă.

În sfîrşit, d. Petraşcu dintre toţi aceşti critici — avînd mai întîi parte să-şi facă studiul după moartea lui Eminescu şi, pe de altă parte, fiind înclinat să unească critica cu poezia, după cum se constată dintr-unele din publicaţiunile sale beletristice [b] — a fost cel mai în stare să îndeplinească acel ideal al criticii „ştiinţifice" sub forma sintetic-artistică. Se vede însă că acest critic nu s-a pătruns îndestul de cerinţele noii discipline în concepţia ei sintetic-artistică, şi a crezut că atinge idealul, dacă şi-arată darul poetic numai în stil, nu şi în combinaţiunea faptelor. În adevăr, studiul său în privinţa conţinutului este istoric, adică analitic, iar forma este — sau în orice caz are intenţiunea să fie — poetică. Din această formă observăm că criticul, care făcea parte pe atunci din societatea „Junimea" şi care era un prieten, în orice caz, un cunoscut de aproape de-al lui Eminescu [c], era entuziasmat şi fascinat de poezia maestrului, aşa că,

---

[a] Aceasta răsare cu toată puterea din scrierile politice şi ziaristice ale poetului, din care primul volum s-a publicat : M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, I, Minerva, 1905.

[b] *Marin Gelea*, roman, 1905.

[c] Aceasta rezultă din datele ce dă asupra nebuniei lui Eminescu, pe care se vede că îl vizita (*Op. cit.*, 27).

Scanned with OKEN Scanner

cu toate amănuntele reale, unele vulgare (ca bunioară scandalurile pe care Eminescu le făcea în perioada nebuniei), ce le dă, el se sileşte necontenit să ne atragă simpatia asupra poetului. Împrumutînd culorile poetice din poeziile lui Eminescu, el ne înfăţişează ca ceva ideal relaţiunile lui de dragoste, oricît de ilicite sau oricît de josnice ar fi fost în realitate — şi, prin sentimentalismul său, înconjoară personalitatea omenească a poetului de un nimb tot atît de fals ca şi acest sentimentalism însuşi. Dacă Petraşcu s-ar fi pătruns mai bine de întregul spirit al criticii celei nouă sub forma sintetică şi dacă ar fi avut şi imaginaţiunea plastică necesară, ar fi putut să ne înfăţişeze un Eminescu deosebit de-al tuturor celorlalţi. Frumos ca un Adonis şi voinic ca un Apolon, acest Eminescu ar fi fost poezia însăşi în actele chiar cele mai ordinare ale vieţii ; n-ar fi fost un om, ci un înger căzut pe pămînt, căci orice slăbiciune pe care criticul artist i-ar fi descoperit, i-ar fi subordonat-o prin meşteşugul combinaţiunii poetice vreunei însuşiri ideale fundamentale, care înnobilează totul. Cu alte cuvinte, ne-ar fi dat un Eminescu absolut deosebit de al tuturor celorlalţi critici, dar, firește, în acest Eminescu am fi avut să admirăm puterea de combinaţiune a poetului critic, sentimentalitatea lui idealistă, adîncimea intuiţiei lui, nicidecum însă *adevărul* asupra figurii lui Eminescu. Căci, deşi mai aproape de caracteristica personalităţii reale a lui Eminescu — ca una ce ar fi fost însufleţită de un sentiment simpatic ce consună cu sentimentul de simpatie ce ne inspiră personalitatea artistică a poetului — totuşi această imagine ar fi fost departe de a reprezenta *adevărul istoric* asupra marelui poet şi ar fi falsificat şi sensul propriu al operei lui poetice. Sentimentalismul simpatic al creaţiunii poetice stă în direct antagonism cu simpatia — ca să zicem astfel — obiectivă, a omului de ştiinţă şi duce la altceva decît la adevărul pe care o critică cu adevărat ştiinţifică ar fi ţinută să-l urmărească.

Aşadar, pe această cale, legătura dintre personalitatea omenească şi cea artistică a lui Eminescu ar fi fost falsificată de atîtea ori, cîţi critici ştiinţifici cu tendinţă artistică ar fi căutat să facă din legătura dintre ele un material de operă artistică. Dar în acest caz, am fi rămas cu un cîştig : cu tot atîtea *opere de artă*, în care materialul întîmplător ar fi fost cel mai însemnat poet liric al nostru. Nu ne-am fi încîntat poate de el, dar ne-am fi încîntat de acele multiple forme ale puterii de creaţiune a acelor poeţi care şi-au închipuit că pot să fie în acelaşi timp şi critici. De fapt însă lucrurile nu stau astfel — şi nici nu pot sta astfel —, fiindcă între creaţiune

Scanned with OKEN Scanner

și critică este o fundamentală contradicție. Dar tocmai din pricina aceasta, năzuința criticii sintetic-artistice dă naștere la lucrări care, fără să întrupeze o creațiune poetică, conțin construcțiuni artificiale, în care nu cercetarea sinceră și dezinteresată a adevărului predomină, ci tendința individuală a criticului. Aceste lucrări de critică sînt retorice, combative, puse în cazul cel mai bun în serviciul unor ipoteze individuale, iar de cele mai multe ori, în serviciile unor scopuri care nu au a face nici cu știința, nici cu poezia.

Adevărul acestei propoziții se verifică pe deplin la Eminescu. Aron Densusianu, om sîrguitor, dar spirit strimt și mai cu seamă uscat —, adversar neîmpăcat al „Junimii", într-atît că poezia lui Alecsandri — care era membru al acestei societăți — o socotea searbădă față de aceea a lui Bolintineanu, și mai cu seamă de aceea a lui Andrei Mureșanu [a], nu putea să admită cu nici un preț însemnătatea poetică a lui Eminescu, care, pe lîngă că era mai adînc sentimental decît însuși Alecsandri, era în același timp și marea fală a „Junimii". Din aceste două pricini [b], acest critic și-a scris studiul său în care ne înfățișează poeziile lui ca monumente de confuziune și de incoherență, iar omul ca pe un isteric și un nebun. Acea tendință pur omenească, personală, ajutată și de lipsa de gust firească pentru produceri poetice cum erau acelea ale lui Eminescu — căci altminteri credem că criticul era absolut sincer în atacul său —, această tendință care n-are a face de loc cu obiectivitatea științifică, a dat naștere la acel studiu critic „științific", atît de ciudat.

Pe de altă parte, studiul critic al canonicului Grama din Blaj se datorește tot unei tendințe de aceeași natură, însă cu o preocupare special morală, lesne de înțeles din partea unui călugăr. Societatea „Junimea" și *Convorbirile literare*, prin direcția lor, au izbit în mod poate prea crud, tocmai în ceea ce constituia idealul intelectual al românilor ardeleni de pe vremuri. Critica lui Maiorescu în contra școalei Bărnuțiu, în contra școalei etimologice a lui Timotei Cipariu — sufletul culturii romano-catolice de la Blaj —, în contra limbii germanizate ce se găsea în jurnalele românești din Austria — critice și atacuri care mergeau mînă în mînă cu întemeierea unei direcțiuni literare ce se distingea mai întîi de toate prin respectul pen-

---

[a] Aron Densusianu, *Istoria literaturii române*, passim.

[b] Critica „științifică", fără putere față de explicarea geniului artistic întrupat în adevăratele creațiuni poetice, este îndreptățită cînd e vorba de explicat lucrări analitice și obicinuite cum sînt acelea ale criticilor istorici.

tru simţirea şi forma *adevărat* românească — au caracterizat prima activitate a „Junimii", din sînul căreia ieşise, ca o stea de prima mărime, Eminescu. Ce trebuiau să facă intelectualii din Blaj cînd au văzut că numele acestui poet străfulgeră în cele patru părţi ale Românimii ? Şi ce trebuiau mai cu seamă să facă, cînd vedeau că acest poet era atît de *profan*, atît de depărtat de atmosfera cuvioasă cu care erau obişnuiţi ? Nedeprinşi cu lucrările de imaginaţiune şi sentiment, în care nu eşti *ţinut să crezi* şi după care nu eşti ţinut *să te porţi*, ci de care numai trebuie să *te încînţi* sufleteşte — şi, nefăcînd deosebirea dintre esenţa sentimentului estetic şi dintr-aceea a celui religios, singurul de care ei îşi dau în adevăr seama — a fost natural ca să se ridice în contra erotismului puţin auster al lui Eminescu şi mai cu seamă în contra fundamentului filozofic, ce se putea populariza prin poeziile lui. Şi atunci a răsărit studiul critic al canonicului Grama, ca să combată pe „antihristul", care se arăta sub forme atît de ademenitoare. Explicabilă tendinţă, dar *tendinţă* mai-nainte de toate, nu obiectivitate ştiinţifică.

Şi dintr-o tendinţă analoagă a ieşit şi studiul lui Dobrogeanu-Gherea.[10] Fiind unul dintre conducătorii socialismului născînd la noi, dînsul în mod firesc a căutat prin studiul său asupra lui Eminescu să influenţeze tinerimea în sensul ideilor sale. Astfel s-a străduit să arate că, din optimist ce era Eminescu, din pricina mediului social conservator, a devenit pesimist. S-a ferit să documenteze însă în mod precis şi ştiinţific această părere, fiindcă cercetarea istorică i-ar fi dovedit repede contrariul — şi atunci cum şi-ar mai fi putut susţine teza sa tendenţioasă ? S-a ferit să constate că optimismul lui Eminescu se descopere în lucrări în care nu se vădeşte personalitatea sa artistică (căci toate poeziile optimiste dinainte de 1870 sînt fără valoare)[a] şi mai cu seamă faptul însemnat că pesimismul, precedînd contactul pe care poetul l-a avut cu „Junimea", căreia mai-nainte într-un fel îi putuse fi chiar adversar, s-a vădit că era un element inerent personalităţii lui artistice. Dacă mai punem că pe vremea cînd şi-a scris articolul Eminescu era în viaţă şi pe cale de a se îndrepta, că mai tîrziu Gherea a putut scoate din rostul lor pe alţi poeţi[b], căutînd să le inspire idealuri pentru care nu erau făcuţi, şi

---

[a] Însemnările din unele ediţii că *Mortua est* şi *Stelele-n cer* sînt dinainte de 1870, cînd poetul n-avea decît 15—16 ani, sînt evident false.

[b] Cazul Vlahuţă.

Scanned with OKEN Scanner

că Eminescu, atras în cercul *Contemporanului* [a], ar fi putut fi unul din cele mai însemnate mijloace de influenţare asupra tinerimii, care idolatriza pe acest poet — se înţelege silinţa criticului socialist de a lăuda, pe de o parte cît mai mult pe poet, iar pe de alta, de a arăta rezervele, întemeiate sau nu, ce avea de făcut în legătură cu mediul social conservator, din care ar fi vrut să-l scoată, ca să-l transplanteze în mediul generos socialist. Decît, oricît de firești ar fi fost aceste silinţe, ele sînt şi rămîn tendenţioase, şi aserţiunile ce se fac pe temeiul unei asemenea metode sînt mai mult tactice decît critice şi fireşte sînt tocmai cele mai depărtate de caracterul obiectiv al ştiinţei. Retorismul lor este condamnarea lor ; şi e destul ca să-l arătăm, pentru ca să vedem cît sînt de zadarnice din punct de vedere ştiinţific.

Cel mai puţin tendenţios şi mai lipsit de concepţie retorică este studiul d-lui Petraşcu. Totuşi simpatia ce lega pe autor de Eminescu şi de cercul în care a trăit — societatea „Junimea“ — îi ia în mare parte dreptul de a vorbi în mod obiectiv despre acest poet. Simpatia ca şi antipatia, interesată sau nu, sînt vrăjmaşii cei mai mari ai obiectivităţii ştiinţifice şi nu cu asemenea sentimente, mărturisite sau nu, se alcătuiesc opere de ştiinţă.

Astfel, în lipsă de talent propriu-zis poetic, criticii „ştiinţifici“, care năzuiesc să facă critică sintetic-artistică, *fac în realitate critică retorică*, tendenţioasă, fie ca să sprijine sau să combată un curent, fie ca să susţină sau să dărîme o teorie. Ei nu urmăresc adevărul pentru adevăr, ci se fac, conştient sau inconştient, că urmăresc adevărul, ba îşi iau şi titulatura care semnifică urmărirea lui, dar tocmai pentru ca să poată mai bine să facă dintr-însul mijloc, iar nu scop. Rezultatele la care ajung, ca şi acelea la care ar ajunge dacă ar realiza o creaţiune poetică din legătura dintre om şi poet, nu au şi nu pot avea din capul locului caracter ştiinţific şi este un abuz tot aşa de mare să întrebuinţezi numele de ştiinţă pentru asemenea studii ca şi acela prin care ni s-ar vorbi de „poezii“ sau de „discursuri“ *ştiinţifice*.

---

[a] În această privinţă este caracteristică legătura ce se stabileşte, tocmai pe vremea cînd a apărut articolul lui Gherea în *Contemporanul*, între unul din redactorii de căpetenie a acestei reviste, V. G. Morţun, şi între Eminescu. Vezi : Morţun, *Proză şi versuri*, Iaşi, 1890.

Scanned with OKEN Scanner

★

Dar dacă nu e posibil nici în mod poetic, nici în mod tendenţios să se stabilească o legătură sintetică cu caracter ştiinţific între om şi operă, nu s-ar putea oare stabili aceasta într-un mod care să nu fie nici poetic, nici retoric? Spiritul pozitiv şi minuţios german a încercat să facă aceasta în mod prozaic, adică *analitic istoric*. Cartea citată asupra *Vieţii şi scrierilor în proză a lui Eminescu* de I. Scurtu se datoreşte acestei şcoale. Ea depărtează şi poezia şi retorica din preocupaţia sa, şi în mod rece cercetează, după mărturii scrise şi nescrise şi cît se poate mai exact, toate faptele în legătură cu personalitatea omenească a poetului, căutînd, unde i se pare firesc să facă apropieri analitice între unele fapte şi însuşiri ale personalităţii omeneşti ale lui Eminescu şi între unele caracteristice ale personalităţii lui artistice.

Aceste apropieri, cînd nu se fac în numele ştiinţei ca *relaţiuni sigure*, ci numai în numele interesului ce pot provoca, cînd sînt arătate mai mult ca *fapte din care, cu vremea şi din nenumărate observaţiuni analoage, s-ar putea induce vreo lege în adevăr ştiinţifică, fie şi numai cu caracter empiric*, sînt legitime şi folositoare, nu *din punct de vedere literar* —, căci înţelegerea literar-estetică, cînd e vorba de adevărate creaţiuni poetice, se poate scuti de ele —, *ci din punct de vedere psiho-fizic, sociologic şi mai cu seamă istoric*. Personalitatea omenească a unui poet, mai cu seamă cînd, cum e cazul cu Eminescu, personalitatea lui artistică se încorporează în evoluţia sufletească a unui popor, este un factor *activ* caracteristic al unei societăţi, ca şi personalităţile marilor oameni de ştiinţă şi a marilor oameni politici, şi singura deosebire dintre acestea şi ea este numai că ea este un factor *activ*, dar *contemplativ*. Ea caracterizează un om care, deşi lipsit de tactul voinţei pentru fapte practice sau pentru cercetări teoretice, este totuşi *o voinţă întreagă şi caracteristică* pentru anume opere — *pentru operele artistice*. Din momentul însă ce o persoană a fost un astfel de element activ în sînul unui popor, din acel moment el devine un element integrant al *conştiinţei acelui popor*, şi cunoaşterea cît mai amănunţită şi cît mai adîncă a personalităţii lui este o lucrare care se impune istoricului. Şi iacă de ce lucrări istorice, ca cea menţionată, sînt de mare interes pentru cine vrea să aibă o cunoştinţă cît mai puternică şi mai largă *de personalitatea propriului său neam*. Dar o asemenea lucrare istoric-analitică, tocmai pentru că e analitică şi exactă, nu ne dă decît fapte individuale mai mult sau mai puţin caracteristice, fie în legătură cu omul,

Scanned with OKEN Scanner

fie în legătură cu opera, fără să ne facă în nici un caz să *simțim legătura sintetică*, adică *necesitatea relațiunii* dintre om și operă, la care tocmai am văzut că aspiră critica științifică în pretențiile ei sintetic-artistice. Știința ce se găsește în asemenea opere de biografie literară este aceeași cu știința sau mai bine cu *cunoștința exactă* ce se găsește în lucrările istorice. Într-un asemenea studiu găsim stabilite, după metodele istorice cunoscute, fapte exacte, dar *individuale*, iar nu generale cum sînt acelea care sînt proprii științei [a], și, din capul locului, o astfel de lucrare pretinde, și pe drept cuvînt, numai la titlul de *istorie* sau de *critică istorică*, nici într-un caz la acela de critică propriu-zis științifică.

De aceea critica îndreptată aci în contra criticii „științifice" nu este îndreptată decît în parte în contra studiilor cu caracter „istoric" — și anume cînd pretinde că ele sînt literatură, adică altceva decît ceea ce sînt.

IV

După ce am văzut că explicarea artistică nu e posibil să aibă caracter științific, să vedem dacă nu cumva celelalte temeiuri de explicare științifică pot avea sau nu caracterul pe care și-l arogă. Pentru aceasta să cercetăm acum a doua propoziție:

2. *Prin studiul personalității omenești, critica științifică ajunge să ne dea explicația*, prin derivație, *a personalității artistice și deci și a operelor de artă.*

Am văzut mai sus în ce constă această explicațiune și metoda particulară pe care se întemeiază noua critică pentru ca să stabilească concluziile sale „științifice". Criticul cercetează operele unui scriitor, observă ce stări sufletești cuprind, și pe temeiul lor induce *prin identitate* stările sufletești ale personalității omenești ale acelui scriitor. Ajuns aci, criticul consideră aceste stări sufletești *induse* drept cauză ale conținutului sufletesc din operă, și cercetarea e gata.

Un exemplu. Taine, vrînd să facă biografia lui Shakespeare și să stabilească felul de a fi, sufletul omenesc al acestui mare poet,

---

[a] Firește, dacă lărgim conceptul științei — cum a făcut A. D. Xenopol în lucrarea sa *Principiile fundamentale ale istoriei* —, atunci putem introduce și istoria în numărul științelor, și în acest caz și bibliografiilor literare li se pot atribui acest caracter. Cum însă opiniunea generală admisă rezervă numele de știință numai pentru științele ce pot să stabilească legi generale, istoria rămîne în afară de cadrul științei. Cf. I. S. Floru, *Constituirea istoriei ca știință*. [11]

Scanned with OKEN Scanner

vede că nici unul dintre documentele istorice privitoare la viaţa lui nu-l deslușește asupra stărilor lui sufletești, mai cu seamă la începutul strălucitei lui carieri poetice. Atunci, fără tranziţie şi fără explicaţii, analizează primele lui poeme şi poezii lirice *Venus şi Adonis* şi *Sonetele ;* găseşte în ele o ardentă pasiune erotică, care, de ar fi un produs al personalităţii omeneşti a poetului, ne-ar face prin unele amănunte să presupunem pe seama lui lucruri abjecte ; înlătură printr-o frază fină aceste concluziuni prea supărătoare ; reţine numai furorile pasiunii, care ar putea cadra cu moralitatea sau imoralitatea curentă, şi face dintr-însele un element esenţial al personalităţii omeneşti a lui Shakespeare, pe care-l consideră ca o cauză eficientă a poeziilor sale lirice. Astfel, vorbind de conţinutul sufletesc din *Venus şi Adonis*, eminentul critic zice : *„c'est un premier cri ; dans ce cri, tout l'homme se montre"* [a]. Mai departe, analizînd pe Falstaff, ne spune că acest tip arată mai mult decît orice caracter (pe ce se bazează autorul nu ne spune) verva şi *imoralitatea* lui Shakespeare [b]. Mai departe ne spune iarăşi (iar fără probe, fiindcă viaţa *burgheză* a acestui poet, ne-ar face să inducem tocmai contrariul) că *melancolicul* Jacques din *As you like ?* [12] este însuşi Shakespeare — după ce fusese Falstaff — dar nu ne spune de ce nu ar putea fi şi Iago, Richard III, Caliban, Clothen şi ceilalţi. De altminteri, analiza *unora* din personagiile lui Shakespeare îl duce pe Taine la concluzia că *toate* personagiile acestui dramaturg sînt *„dépourvues de volonté et de raison, gouvernées par le tempérament, l'imagination ou la passion pure, privées de facultés qui sont contraires a celles du poête"* [c]. Cu alte cuvinte, găsind printr-un procedeu de altminteri unilateral (fiindcă lasă neamintite tipuri care ar contrazice generalizarea) cum că, în creaţiunile lui Shakespeare se revelă cu deosebire anume puteri şi stări sufleteşti, induce că *aceste puteri şi stări sufleteşti făceau parte integrantă din personalitatea omenească a acestui mare poet, şi din această pricină ele se găsesc şi în personalitatea lui artistică.* E drept că Taine, văzînd enorma deosebire dintre caracterul personalităţii omeneşti a lui Shakespeare, aşa cum răsare din datele istorice, şi dintre concluzia sa, face o hipoteză prin care însă dărîmă tot ce construise.

„J'aime supposer, comme l'indique sa pleine et solide tête, qu'à force d'imagination ondoyante, il a, comme Goethe échappé aux pé-

---

[a] Taine, *Hist. de la lit. anglaise*, II, 170.

[b] *Ibid.*, p. 219—230.

[c] *Ibid.*, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

rîls de l'imagination ondoyante ; qu'en se figurant la passion, il parvenait, comme Goethe, à atténuer chez lui la passion ; que la *fougue ne faisait explosion dans sa conduite*, parce qu'elle rencontrait un débouché dans ses vers ; que *son theâtre a preservé sa vie...*" [a]

Dar aceasta nu însemnează altceva decît că Shakespeare a putut pune în operele sale tot erotismul ardent prin care se disting primele sale opere, între care și *Romeo și Julieta*, toată imoralitatea ignobilă, dar plină de filozofie a lui Falstaff, toată melancolia unui Jacques sau a unui Hamlet și toată lipsa de voință și de rațiune a personagiilor sale — fără ca el, în viața practică, ca personalitate omenească, să fi avut ca parte integrantă în firea sa vreuna din aceste însușiri. Aceasta nu însemnează altceva decît că personalitatea lui omenească, ca și a lui Goethe — precum o arată puținele date biografice sigure — este independentă de personalitatea lui artistică și că prin urmare toată inducția de la una la alta, mai cu seamă că se ia ca temei de derivare personalitatea omenească, deși indusă din personalitatea artistică, nu are valoare științifică.

Din acest exemplu tipic se vede nesiguranța metodei — fiindcă criticul nu șovăiește să-și contrazică propriile sale inducții — și în același timp caracterul ei puțin științific. În adevăr, toate datele sigure istorice privitoare la Shakespeare ne arată un om măsurat, cuminte și prevăzător, însușiri care nu se potrivesc de loc cu inducțiile ce Taine face din analiza operelor lui. Două citații din doi cercetători conștiincioși ai vieții lui Shakespeare sper că sînt concludente :

„Vers 1601, zice James Darmesteter [b], il écrit le monologue de Hamlet et achète, l'année suivante, pour 320 livres, 107 acres dans la paroisse de Old Stratford ; vers 1604, il fait errer le roi Lear dans la tempête et dans la folie, et intente un procès à Philip Rogers en payement de 1 livre, 11 shillings, 10 deniers prix de malt à lui vendu et non payé ; en juillet 1605, tout en rêvant à la tâche de sang de lady Macbeth il afferme pour 440 livres les redevances de Stratford, Old Stratford, Bishopton et Welcombe. Vers 1612, il se retire à Stratford où il retrouve sa femme ; sa carrière est achevée. Ii est retiré et vit en bourgeois."

Iar Mezières caracterizează legătura dintre om și operă făcînd mărturisirile următoare :

---

[a] Taine, *Hist. de la lit. anglaise*, II, p. 184.

[b] Darmesteter, *Essais de littérature anglaise*, p. 15—16.

„Cette veine de bon sens pratique, *cachée sous tant d'imagination* (adică sub manifestările exuberante ale personalității lui artistice), caracterise bien la race anglo-saxone. Shakespeare tire parti de son génie en véritable anglais. De son vivant même sa conduite était citée comme un exemple à ses camarades : «Soyez mesurés comme Shakespeare», dit aux commédiens un pamphlétaire du temps. Sa modération égalait, en effet, son habilité... Aucune tentation... ne put le décider à rester à Londres, ou tant d'applaudissements l'attendait encore. Il voulut se recueillir avant de mourir, et il donna aussi encore un exemple de cet empire sur lui-même que tous ces actes antérieurs nous révèlent" [a].

Viața sufletească, așa cum se străvede din imaginația unui poet, nu e tot una cu viața sufletească așa cum răsare din relațiile reale ale existenței lui. E un fapt de experiență marea deosebire dintre efectul pe care în general îl face un poet ca cetățean, ca om în societate, ca tată de familie sau ca prieten — într-un cuvînt ca personalitate omenească —, și între efectul pe care ni-l fac operele sale. Sînt poeți încîntători ca oameni și nesuferiți ca poeți, precum sînt alții nesuferiți ca oameni și încîntători ca poeți. Nu am de gînd în acest studiu să îngrămădesc exemple peste exemple, pentru ca să arăt lipsa de relațiune efectivă dintre personalitatea sufletească a omului și a poetului, așa cum o concepe critica „științifică" : e de ajuns pentru aceasta un caz tipic — cazul lui Shakespeare, la care după propria indicație a lui Taine, s-ar putea foarte bine pune cazul lui Goethe [b].

Acest lucru se verifică și la Eminescu.

Cîteva exemple :

Una din caracteristicile poeziei lui Eminescu este farmecul profund în legătură cu frumusețile naturii. Cum se explică „științificește" această caracteristică ? Din momentul ce Eminescu descrie așa de poetic codrii și poenele, munții și lacul, norii și luna, el trebuie să fi fost un temperament de excursionist, care căuta cu dinadinsul

---

[a] Mezières, *Shakespeare*, ed. 5, Paris, 1897.

[b] Deși în mare parte opera poetică a lui Goethe nu constă decît dintr-o poetizare a faptelor diverse din viața lui, totuși această poetizare schimbă atît de mult caracterul conținutului lor sufletesc, că din acest punct de vedere nu mai seamănă de loc cu ce fuseseră în realitate. Compară bunioară persoana lui Werther cu Goethe însuși, legătura dintre Faust și Margaretha și legătura dintre Goethe și fata preotului din Sessenheim etc.

Scanned with OKEN Scanner

frumusețile naturale, pentru ca să se încînte de ele. D. Petrașcu pune o greutate specială pe faptul că Eminescu se plimba în timpul copilăriei, pe cînd era la țară, prin pădure ; iar pe faptul că s-a plimbat odată cu Veronica Micle [a] prin grădină, pune și mai mare greutate. Ne-am închipui că poetul avea o apucătură sufletească extraordinară, din care desigur a izvorît splendida poezie a codrilor și lacurilor, razelor și izvoarelor, a lunii și mărilor, ce întîlnim în opera lui. E curios chiar cum criticii „științifici" n-au cercetat dacă Eminescu era un iubitor pasionat al mării (fapt ce nu l-a relevat și nu-l va releva nimeni), de-a putut găsi acele splendide imagini :

Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate —

și de-a dori — în atîtea variante aproape deopotrivă de frumoase — ca să moară și să fie îngropat la marginea mării :

Mai am un singur dor :
În liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării...

În realitate Eminescu, ca om, *nu era* un iubitor al naturii. Cei ce l-au cunoscut de aproape [b] spun că erau chiar mirați de indiferența cu care Eminescu privea aceste frumuseți ; iar rătăcirile lui din tinerețe n-au nimic de-a face cu apucăturile unui excursionist, îndrăgostit de pitoresc. De altminteri explicația acestui fapt ne-o dă însuși poetul, dacă, luînd în considerație natura lirică a nuvelelor sale, îi putem atribui lui mărturisirea pe care Ieronim din *Cezara* o face eroinei cu acest nume :

„Am o inimă și minte ciudată. *Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit.* O idee rămîne la mine săptămîni întregi pe suprafața minții, nici mă atinge, nici mă interesează. *Abia după multe zile* ea pătrunde în fundul capului, și-atunci devine prin altele, ce le-a fi găsind acolo, adîncă și înrădăcinată... *Simțirile mele sînt tot astfel.* Pot vedea un om căzut mort pe uliță, și *momentul întîi nu-mi face* nici o impresiune... abia după ore întregi reapare imaginea lui și încep a plînge ... plîng mult, și urma rămîne neștearsă în inima mea." [c]

---

[a] *Op. cit.*, 14.

[b] T. Maiorescu (informație orală).

[c] *Nuvele*, Ed. Șaraga.

Aceasta n-ar însemna altceva decît că Eminescu *era foarte nesimţitor ca om;* iar neîngrijirea lui de confortul vieţii ar întări şi mai mult această aserţiune. Dar ceea ce nu-l izbea ca *realitate* putea să-l izbească ca *imagine*, deci ca element poetic, ca material pe care putea să-l întrebuinţeze imaginaţiunea lui plastică. Personalitatea lui artistică era cu atît mai impresionabilă, cu cît cea omenească era mai puţin simţitoare. Dacă ne-am întreba însă care din aceste două este cea esenţială pentru Eminescu şi am judeca după critica „ştiinţifică", ar trebui să zicem că *nesimţirea* personalităţii lui omeneşti. Această aserţiune n-ar putea fi decît falsă. Adevărata esenţă a personalităţii lui Eminescu o constituie personalitatea lui artistică, imaginaţia creatoare, ce dă sens sentimental şi adînc impresiunilor lumii externe, care, ca elemente ale percepţiunii, nu-i izbea de loc personalitatea omenească. Şi cu atît mai mult putem spune aceasta, cu cît numai percepţiunile, după ce s-au transformat în imagini, puteau să afecteze, după cum se vede din citatul de mai sus, persoana lui ca om : „abia după ore întregi reapare imaginea lui, *şi încep a plînge*". Ce însemnează aceasta decît că personalitatea lui artistică dă direcţiunea personalităţii lui omeneşti, iar nu altminterea, după cum susţine critica nouă ?

Alt caz :

O altă caracteristică a poeziilor lui Eminescu este că ne înfăţişează cu admirabile culori trecutul — şi mai cu seamă trecutul nostru istoric. În *Epigonii* glorifică literatura noastră din perioada de Renaştere ; în *Satira III* slăveşte epoca lui Mircea şi a lui Vlad Ţepeş ; în *Satira IV* ne înfăţişează un splendid tablou romantic al iubirii de la „ o mie patru sute" ; în *Doina* blestemă civilizaţiunea, care ne-a adus pe străini în ţară, o dată cu drumurile-de-fier :

Şi cum vin cu drum-de-fier
Toate pasările pier...

De ce Eminescu poetizează aşa de mult trecutul ? Critica „ştiinţifică" răspunde : pentru că Eminescu ca om, era „conservator" şi iubea în realitate trecutul. Era, cum se zice, un reacţionar, şi ar fi vrut, dacă ar fi putut, ca om politic, să restaureze în locul formelor moderne de civilizaţie, formele trecutului [13]. Negreşit, cei care dau această explicare nu duc analiza aşa de departe, pentru că, cu cît ar adînci-o mai mult, cu atît i-ar vedea mai mult absurditatea. Totuşi metoda lor la acest fel de rezultate ne-ar conduce. Eminescu, ca personalitate omenească, ar fi trebuit să dorească în adevăr ca să

aducă încoace timpurile lui Mircea și Vlad Țepeș. În locul independenței dobîndite, în locul regalității, în locul Unirii, în locul constituțiunii ce proclamă egalitatea claselor înaintea legii, ar fi trebuit să dorească pentru vremea lui (*Satira III* e din 1881) iobăgia, privilegiurile nobiliare, despărțirea celor două țări surori, principatul pus sub autoritatea despotică a turcilor, competițiunile înverșunate la tron etc., etc. Toată mizeria timpurilor trecute — și pe care desigur el o cunoștea mult mai bine decît Dobrogeanu-Gherea, care își ia osteneala să i-o aducă aminte [a] — el ar fi trebuit, în această hipoteză, să lucreze ca s-o înfăptuiască în vremea lui. Și, ca dovadă că aceasta este inducția ce critica nouă face cu privire la explicarea glorificării trecutului în opera poetului nostru e faptul că același amintit critic nu se sfiește să atragă atențiunea poetului că, dacă s-ar realiza vremile lui Vlad Țepeș, după cum dorește în poeziile lui, apoi întîi el ar fi tras în țeapă de acest fioros voivod [b].

Personalitatea omenească a lui Eminescu în legătură cu iubirea trecutului n-are trebuință să fie indusă din poeziile lui ; ea se găsește încorporată în acțiunea lui : mai întîi, în opera poetică, în care se silește din toate puterile să toarne în formă nouă limba înțeleaptă a strămoșilor, dar nu s-o reproducă, oricît de înțeleaptă ar fi fost, în formele ei primitive și necioplite ; și al doilea, în acțiunea sa politică ce se străvede admirabil, cu toată adîncimea și consecvența ei, în studiile și articolele lui politice. Ceea ce se cuprinde în această activitate politică reprezintă cu deosebire năzuințele de om și de român, ale lui Eminescu.

Găsitu-s-a măcar un rînd în scrierile lui de natură practică, în care să se vază că el *voiește în adevăr să realizeze condițiile politice* de pe vremea lui Mircea, Vlad Țepeș sau Ștefan cel Mare ? Vorbit-a cîndva el pentru restabilirea privilegiilor, în contra Unirii, în contra independenței efective, în contra dinastiei, în contra vreunuia din bunurile fundamentale — nu superficiale și iluzorii — ale civilizațiunii moderne ? Nicicînd și nicăiri. Atunci cum rămîne cu afirmația că Eminescu laudă trecutul în poezie pentru că dorește să-l realizeze în practică ? Dar ca să ne dăm seama mai temeinic de falsitatea aserțiunii că personalitatea omenească a lui Eminescu a determinat pe cea artistică, să cercetăm în mod special cîteva din operele în care Eminescu laudă trecutul.

---

[a] *Op. cit.*, 1, p. 108.

[b] *Op. cit.*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

Una din cele dintîi şi mai caracteristice este *Epigonii*. În această poemă el se entuziasmează de scriitorii mai vechi, care au lucrat la renaşterea literaturii noastre : de la calfa de spiţer, Daniil Scavinski, cîntătorul fără pic de talent poetic al unei excursiuni la Borsec, şi pînă la Alecsandri — şi de la Cichindeal, traducătorul în proză fără caracter al unor fabule sîrbeşti, pînă la Heliade, şi mai cu seamă pînă la adevăratul şi marele poet al Renaşterii noastre, Gr. Alexandrescu. Iar după ce ni-i arată în culorile cele mai mistice şi strălucite, se întoarce la generaţia din care însuşi face parte, şi-o înjoseşte şi-o biciuieşte cu tot sarcasmul amar al unui om deziluzionat. Care este esenţa acestei poeme ? A crezut în adevăr Eminescu că Cichindeal e „gură de aur", că Momuleanu „e glas de durere", că Sihleanu e o „liră de argint", că toţi aceşti scriitori scriau *mai bine* decît dînsul şi decît contimporanii lui, că aveau cunoştinţe mai întinse şi mai adînci, fie despre lume, fie despre meşteşugul lor ? Deşi cei care au analizat această poemă dau să înţeleagă că Eminescu chiar *aşa* ar fi crezut, şi merg pînă a-i imputa necunoaşterea propriului său talent, totuşi greu ar mai fi în stare cineva, mai cu seamă în urma publicării scrierilor lui literare şi politice, să mai susţină aceasta. Să alăturăm bunioară versurile :

Şi ca Byron, treaz de vîntul cel sălbatic al durerii
Palid stinge-Alexandrescu sfînta candel-a sperării
Descifrînd eternitatea din ruina unui an —

cu opinia lui critică, găsită în manuscrisele lui şi datînd din acelaşi timp, dacă nu chiar de mai-nainte, asupra aceluiaşi poet : „Dacă Gr. Alexandrescu n-ar fi fost toată viaţa amploiat, ar fi devenit unul din cei dintîi literaţi ai Orientului" [a]. „Dacă" şi „ar fi" zice el în judecata lui de critic ; dar acest „dacă" şi „ar fi" nu se simte şi nici nu se poate simţi în poezia lui, fiindcă ea nu e produsul personalităţii omeneşti a lui Eminescu, a judecăţii sau pornirii lui în lumea reală, ci al personalităţii artistice, al imaginaţiunii plastice, în care orice gîndire devine imagine pură, din care lipseşte glodul realităţii brute.

Pe Alecsandri, Eminescu în poezia lui îl laudă mai mult decît pe toţi, în trei strofe de o căldură pătrunzătoare, de o majestate duioasă, şi nu uită să amintească cu o admiraţie plină de o mişcătoare poezie, nici chiar sarbedele producţii lirice, în care acest poet cîntă pe Dridri :

[a] *Scrieri literare şi politice*, p. 28—29.

Scanned with OKEN Scanner

...veselul Alecsandri
Ce-nşirînd mărgăritare pe a stelei blîndă rază
Acum secolii străbate o minune luminoasă,
Acum rîde printre lacrămi cînd o cîntă pe Dridri...

Să alăturăm de această imagine atît de înaltă, de curată şi de strălucitoare, următorul pasagiu dintr-un articol — scris cam în acelaşi timp cu poezia — despre *Teatrul românesc şi repertoriul lui*, în care caracterizează lucrările dramatice ale lui Alecsandri: „Comediile lui Alecsandri, pline de spirit, dar pline cea mai mare parte şi de imoralitate, cele mai multe apoi prea local scrise, amestecate cu greceşte, armeneşte, cu ovreieşte, cu nemţeşte, cu ruseşte, în fine, adeseori un galimatias peste putinţă de a fi înţeles de românii de *dincoace*" (articolul e publicat în *Familia*, nr. 2 din 1870 din Oradea-Mare). „Cu asta să nu creadă cineva cum că d. Alecsandri n-a avut talentul de a scrie. O, talentul l-a avut, şi încă într-o măsură foarte mare, dar modelele şi ţintele pe care pare a le fi urmărit sînt foarte turburi"... Şi un poet care putea să cugete astfel ca critic în timpul cînd compunea *Epigonii*, putea el să se înşele asupra lipsei de valoare patentă a unui Beldiman, Scavinski, Cichindeal, Prale şi a altor îngîimători literari ai Renaşterii noastre?

Atunci de ce totuşi îi pomeneşte cu aşa de adîncă veneraţie caldă şi duioasă şi de ce poate să-i pună faţă în faţă cu scriitorii generaţiei lui şi cu el însuşi, fără să facă impresiunea de impostură şi neadevăr? Pentru că ideea lui poetică îi permitea aceasta, i-o cerea; imaginaţia plastică, personalitatea lui artistică, i-o impunea ca o absolută necesitate, pe care trebuie s-o simtă toţi cîţi pătrund esenţa acestei opere poetice. Fondul *Epigonilor* este dispreţul amar pentru spiritul analitic, critic al timpului, spirit pe care poetul însuşi simţea că-i turbură sufletul, îi răpeşte farmecul erezurilor ce-i încîntase copilăria, îi întinează starea de curăţenie nevinovată, pe care o vedea cu atît mai mult depărtîndu-se, cu cît gîndirea lui natural filozofică îi lua locul. Şi ca să pună în relief acest sentiment cu toată vigoarea poetică, a trebuit să-l pună în contrast cu sentimentul contrariu — cu ingenuitatea, cu credinţa, cu speranţa arzătoare, cu înălţarea entuziastă şi pură — pe care el le găsea cu drept cuvînt în scriitorii naivi şi primitivi ai Renaşterii noastre. Putea să aibă el — ca şi noi — cea mai nefavorabilă idee de talentul unora dintre aceşti scriitori, el simţea că ei aveau ce nu mai putea avea nici el cugetătorul serios, nici generaţiunea sa, lipsită de seriozitate: credinţa în scrisele lor, un ideal mare şi cald, o năzuinţă sinceră spre bine şi adevăr. Şi din

Scanned with OKEN Scanner

momentul ce astfel îi simţea în adîncul sufletului său creator, imaginaţia lui putea să-i îmbrace în culorile cele mai splendide, să le dea însuşirile cele mai minunate şi să le hărăzească admiraţia cea mai desăvîrşită ; şi putea face aceasta, pentru că sentimentul fundamental — axa de cristalizare a tuturor acestor imagini — era însăşi esenţa propriei lui personalităţi artistice, generoasă şi pură, arzătoare şi naivă sub una din feţele sale. *Aceste însuşiri* le slăvea el în acei scriitori ai trecutului şi, spre a le pune *pe ele* în relief, el trebuia să-i împodobească cu toate darurile, pe care el ca spirit critic ştia prea bine că nu le au. Într-aceasta stă aurul cugetării lui din această poemă, şi aceasta ne şi face, cu tot progresul spiritului critic de astăzi faţă de acei „începători ai româneştei poezii", să nu simţim de loc, nici măcar ca ceva exagerat, luminoasa apoteoză mistică în care ni-i arată Eminescu. Şi acum ne punem întrebarea : Ar fi putut oare din părerile critice pe care Eminescu le avea *ca om*, să întrupeze admirabilul sentiment înalt, cald şi curat şi de-o deplină sinceritate pe care el ni-l transmite prin opera lui *ca poet?* Ar fi putut stările sufleteşti ale personalităţii lui omeneşti să clădească acest fragment de o puritate de cristal, ce face parte din personalitatea lui artistică ? Şi am avea oare cel mai mic temei ca să susţinem că din personalitatea lui omenească se derivă personalitatea lui artistică ? Avem cel puţin dreptul să ne îndoim.

Dar critica „ştiinţifică", mai cu seamă aceea a criticilor noştri, nu se îndoieşte de loc. Eminescu a scris *Epigonii* pentru că el iubea în adevăr trecutul, ca trecut, pentru că el se credea în adevăr din toate punctele de vedere inferior antecesorilor săi.

„În *Epigonii*, zice Dobrogeanu-Gherea [a], se vede... respect din cale-afară, din nefericire cu totul din cale-afară, *pentru trecut... trecutul îl idealizează într-atîta* încît Cichindeal şi Mureşeanu i se par urieşi, iar el, Eminescu, înaintea căruia aceia sînt în adevăr nişte pitici, se pune în rîndul epigonilor. Un om *nu poate să nu creează nimic,* şi poetul mai puţin decît oricine, şi iată cum în faţa ticăloşilor de astăzi, neavînd putere pentru a merge înainte, *el întoarce ochii plini de jale înapoi,* caută acolo idealul său. Nu-i vorbă, în *Epigonii* a ajuns numai pînă la Cichindeal, dar acesta-i întîiul pas, care înseamnă mult."

[a] *Op. cit.*, I, 90.

Astfel, precum se vede, Gherea afirmă că Eminescu, din pricină că iubește trecutul ca trecut, din pricină că are *idealul* în trecut și, firește, din pricină că ar vrea în mod practic să realizeze în prezent acest trecut — de aceea slăvește pe scriitorii generațiunii mai vechi... Atunci cum rămîne cu critica lui Eminescu? Cum rămîne cu faptul că Eminescu nu-i aprecia în realitate, așa cum îi arată în poezia sa? Inexactitatea inducțiunii, precum și temeiul ce-l are, nu se pot susține. Personalitatea omenească a lui Eminescu nu poate explica starea de sentiment din *Epigonii*; personalitatea lui artistică așa cum se străvede în această operă poetică nu poate fi explicată prin personalitatea lui omenească. Personalitatea lui artistică în *Epigonii* este constituită de către arcenta sa sete de credință și de ideal și de către disprețul amar pentru scepticism și raționalism, iar slăvirea scriitorilor vechi arată că Eminescu nu iubește *trecutul ca trecut*, ci o anume *însușire* — aceea și nu alta — pe care i se pare că n-o mai găsește nici în el, nici în generațiunea lui, dar pe care o slăvește în acei oameni ai trecutului. Această sete de credință, acea profundă părere de rău pentru iluziunile pierdutei copilării, care se găsește și în alte poezii ale lui (*Melancolie*, *O, rămîi*, *Trecut-au anii* etc.), sînt o parte esențială a ființei lui, care însă nu face parte din personalitatea lui omenească, ci din personalitatea lui artistică, iar dacă se găsește cumva — și desigur mult mai slab —, în aspirațiunile lui practice, aceasta, ca și mai sus, nu se întîmplă decît tocmai din pricina impulsiunilor personalității artistice, adică a acelor sentimente ce sînt sub directa stăpînire a imaginațiunii poetului.

Și acest lucru se verifică și la celelalte cazuri.

În *Satira III* Eminescu preamărește vitejia simplă, curată, modestă și energică a lui Mircea, care își apără „sărăcia și nevoile și neamul", pentru ca, cu atît mai mult, să dea relief indignării sale sublime în contra decăderii sociale și politice, ce-l supără în timpul său și pe care el o leagă de liberalism:

> Au de patrie, virtute nu vorbește liberalul
> De ai crede că viața-i e curată ca cristalul?

Critica „științifică" dă acestui fapt două explicațiuni. Una, a lui Dobrogeanu-Gherea — este în legătură cu aceea dată mai sus *Epigonilor*: Eminescu, dezgustat de mizeria vieții actuale, a început să-și puie idealul în trecut, mai întîi în epoca lui Cichindeal, mai pe

Scanned with OKEN Scanner

urmă în epoca lui Mircea, şi în fine în adîncul evului mediu. În *Satira IV*, zice Dobrogeanu-Gherea :

„...se idealizează vîrsta de mijloc pe care (Eminescu) o arată ca un ideal pentru timpurile noastre. În *Satira III* idealizează veacul de mijloc al nostru, naţional. Poetul face un tablou al corupţiei, al nemecniciei contemporane. Pentru a face ca nemecnicia aceasta să iasă şi mai tare la iveală, ne arată o icoană din trecutul ideal, şi o pune în faţă cu păcătoşenia (sic !) epocei liberalismului burghez ; ăst contrast e menit să ne arate cît de mari viteji erau românii în trecut şi astfel, prin contrast, să iasă mai bine la iveală păcătoşenia (iar !) de azi. Pentru acest sfîrşit poetul ne arată pe români omorîndu-se foarte poetic cu turcii pe malurile Dunării. *Pentru ca oamenii de azi să fie şi ei vrednici de numele de bărbaţi mari, pe care să-i «cînte rapsozii», ar trebui să iasă la Dunăre, să se apuce la spintecat cu turcii ori cu alţi străini.*" Şi mai departe : „Începutul *Satirei III*, mai ales descrierea bătăliei, e o bucată epică foarte puternică ; însă *tendinţa, menirea ce-a vrut să-i dea autorul, punînd-o ca ideal*, în contrast cu vremea de azi, vroind astfel să mărească şi mai mult puterea satirei sale, e greşită, satira lui pierde în loc de a cîştiga. Poetul a vroit ca, mîntuind bucata, cetitorul să zică : «Oh ! cît de mică, de stupidă, de stricată e lumea de azi, şi mai ales faţă de lumea slăvită a lui Mircea-vodă şi a strămoşilor noştri».“ În adevăr însă, cei mai mulţi din cititori, dacă vor cugeta, vor zice : «Da, tristă vreme trecem noi... dar dacă am fi puşi în trista dilemă să alegem între vremea noastră şi între a spintecărilor cu turcii, a tăierilor de capete, a buzduganului şi a ţepei, apoi tot am alege mai bine vremea noastră». *Se înţelege că nu astă întipărire a vrut să facă poetul.*“

Criticul crede cu tot dinadinsul dar că Eminescu, ca ziarist şi om politic ce era, ca personalitate omenească lucra în adevăr ca să readucă înapoi timpurile lui Mircea ; că acesta era idealul său practic, şi pentru aceasta şi-a făcut el poezia ; o asemenea „tendinţă“ a avut el în opera sa poetică : să readucă „spintecările cu turcii, tăierile de capete şi ţeapa“, de pe vremea lui Mircea şi Vlad Ţepeş, în vremea regelui Carol. Din pricină că astfel a simţit el ca om, el a făcut astfel opera sa ca poet : personalitatea lui omenească explică pe cea artistică...

Firește, din pricina unei astfel de păreri, Dobrogeanu-Gherea crede că *Satira III*, ar fi mai bună, ar avea mai mult efect, ne-ar

emoţiona mai mult estetic, dacă i-ar lipsi partea I [a]. Căci, dacă porneşte cu gîndul că Eminescu în adevăr a vrut *să propovăduiască, să susţină, să ne convingă*, ca un simplu ziarist, că ar fi bine să ne întoarcem cu cinci sute de ani înapoi, atunci opera lui n-o mai judeci ca operă poetică, datorită imaginaţiunii creatoare, care întrupează adevărul unei concepţiuni, ci ca un discurs datorit raţiunii practice, care tinde la realizarea *hic et nunc* a unui scop. Şi, în acest caz, cum o să mai poţi lua în serios poema lui Eminescu ? Cum mai poţi gusta orişice creaţiune poetică, în care s-ar cuprinde lucruri care nu cadrează cu aspiraţiunile noastre practice ? Decît — a judeca astfel, este tot una cu a respinge adevărul unei teorii, pentru că profesorul, care o expune, nu are talentul oratoric, sau temeinicia unui ordin de război, pentru că nu e scris în mod poetic ! Ce are a face concepţia poetică a *Satirei III* cu concepţia *retorică* pe care autorul i-o atribuie ? Dar această greşeală vine tocmai din acea convingere, mai clară sau mai obscură, că din personalitatea omenească se derivă personalitatea artistică ; că din idealul practic se derivă idealul poetic, cînd adevărul — în cazul cel mai rău — e tocmai contrariul : viaţa practică a poeţilor este de regulă bîntuită de impulsiunile imaginaţiunii. Înţelesul adevărat al *Satirei III* nu se poate găsi, judecînd cu astfel de temeiuri şubrede ; şi aceasta vom vedea-o îndată mai jos. Deocamdată să analizăm explicaţiunea datorită lui Aron Densusianu.

Acest critic susţine că *Satira III* provine din pricină că Eminescu era conservator şi în acelaşi timp opozant ; că la putere se aflau liberalii, pe care îi combătea cum putea. *Satira III* întrupează necazul poetului că nu e şi el la putere :

„Tirada din *Scrisoarea III* la adresa bulgarilor şi grecoteilor este un alt clişeu, care-l citeşti în toate ziarele partidelor noastre... în această tiradă nu vorbeşte pesimistul, ci *necazul scriitorului faţă cu favoriţii guvernului, care huzureau în săul ţării (sic !), pe cînd el (Eminescu) trebuia să stea departe privindu-i cum se războlesc (?) în bunătăţi*".

---

[a] Falsitatea acestei păreri se poate constata foarte uşor în mod inductiv. Să citim *Satira III* cuiva care n-o cunoaşte, mai întîi numai partea de la sfîrşit, şi apoi întreagă. Se va vedea atunci că ascultătorul, dacă e accesibil la poezie, la a doua citire va simţi alinîndu-se impresia de personalism ce i-a făcut sfîrşitul, şi-i va simţi numai atunci poezia în toată puterea ei.

Scanned with OKEN Scanner

Acelaşi fel de judecată, ca şi la Gherea, pe acelaşi principiu întemeiată, numai din alt punct de vedere. Gherea vede în personalitatea omenească a lui Eminescu, ca principiu explicativ, *dragostea lui pentru trecut*; Aron Densusianu, *necazul lui pentru prezent*. Gherea vede în *Satira III* un discurs pentru a susţine reîntoarcerea barbariei; Aron Densusianu, un discurs pentru înfierarea adversarilor politici, care se bucurau singuri de bunătăţile bugetului. De altminteri, amîndouă aceste explicaţiuni nu se exclud, ci se pot completa. Din pricină că Eminescu era opozant şi conservator, trebuia mai întîi să izbească în guvern, iar al doilea să dorească reîntoarcerea timpurilor lui Mircea. Ciudate ipoteze, la care numai o ciudată lipsă de disciplină ştiinţifică poate duce!

Adevărul nu poate fi găsit însă decît dacă pătrundem fondul concepţiei poetului, starea adîncă sufletească ce cristalizează.

Această stare sufletească, care face parte din esenţa personalităţii artistice a lui Eminescu, nu e nici iubirea de trecut, şi mai puţin necazul conservatorului opoziţionist asupra liberalului guvernamental. Asemenea stări sufleteşti ar fi putut da naştere la lucrări literare fără valoare (articole de gazete, bucăţi de versuri ca cele din *Ghimpele* [14]), nu la adevărate creaţiuni poetice, care pot fi admirate oriunde şi oricînd. Aceste două stări sufleteşti au putut fi numai elemente ale materialului întîmplător — ca şi marmora, metalul sau lutul sculptorului —, cu ajutorul căruia poetul a dat expresiune unei stări sufleteşti mult mai adînci şi mai durabile. Această stare superioară de sentiment este revolta omului profund moral, precum Eminescu era, într-adevăr (iar nu numai prefăcut, ca un actor, cum ar zice Sainte-Beuve), în contra înjosirii morale pe care el o vedea mai clar, pentru un moment, în lumea politică de pe atunci. Iar această stare de sentimente el o face să reiasă admirabil, punînd-o faţă în faţă cu lumea aşa *cum trebuie să fie*, aşa cum o vedea el în adîncul sufletului său curat. Pe această lume el o transportă în trecut, pentru că viziunea sa sufletească numai acolo o putea zări cu culori mai strălucite, şi din acel trecut pe care el îl cunoştea de altminteri foarte bine în toate micimile lui [a], ia numai acea parte care putea fi suportul acelor calităţi esenţiale ale personalităţii lui. Mircea e om simplu la obiceiuri şi la port, sănătos la corp şi la minte: vorba şi fapta lui se cumpănesc. El ştie ce e datoria şi ştie că în el e concentrată răs-

[a] Toţi biografii scot în relief adîncile cunoştinţe istorice ale lui Eminescu.

punderea vieții unui întreg neam. Orișice idei ar avea pentru sine (fie chiar și cele pesimiste), el simte că aceasta e una, și viața e alta ; că o dată ce i s-a încredințat destinele unui întreg popor, care *vrea să trăiască*, el trebuie să găsească într-însul energia omului, care se sacrifică pînă la sfîrșit misiunii sale. De aceea sabia lui e ridicată spre apărare, și nu spre atac (căci un asemenea om care se respectă așa de mult pe sine știe să respecte și pe altul), dar cînd e ridicată, cade asupra vrăjmașului cu izbîndă. Poți fi dușmanul războaielor, poți ști că evul mediu era plin de mizerie, poți slăvi societatea viitoare, cînd oamenii vor fi blînzi și dușmani vărsărilor de sînge — nu poți totuși să nu te bucuri, chiar dacă această bucurie nu e esențială operei de artă, de victoria pe care un om de o așa superioritate morală o cîștigă.

Această existență sufletească — pe care Eminescu o țese cu măiestrie în figura lui Mircea și alor săi și care nu este numaidecît a unui timp, deși poetul, ca s-o concretizeze o pune într-un timp —, *ea* este fundamentul esențial al poemei și numai priceperea *ei* ne dă sensul întregei poeme. Pentru a scoate în relief *această* existență sufletească, *pe care Eminescu o simțea, cu adevărat în sineși* — nu la 1400, ci la 1880 —, el întrebuințează contrastul dintre lumea ideală ce ar întrupa-o, și lumea pe care o vedea în formele sociale de atunci. Acest contrast e un mijloc pentru a reliefa această stare sufletească și a-i da toată preciziunea și claritatea artistică posibilă.

De-ar fi adevărat că *Satira III* este un simplu mijloc de răzbunare politică, atunci revolta în contra liberalilor întrupată într-însa *ar trebui să implice lauda* conservatorilor ; dar așa ceva nu reiese din această poemă. Vorba liberal, ca și vorba conservator subsumă fel de fel de oameni, și Eminescu, descriind în opera sa imoralitatea, pe care pentru moment credea că o găsește printre liberali, însemnează că o înfierează oriunde s-ar găsi și întîi și întîi printre coreligionarii săi politici conservatori. Aceasta ne explică și faptul, pe care l-am experimentat eu însumi și pe care-l pot experimenta și alții, că *Satira III*, citită unor liberali care nu știu „științificeşte“ cine e și pentru cine a scris-o Eminescu, constată că produce asupra lor un efect pe care după critica științifică nu l-ar putea produce decît conservatorilor. Pe de altă parte, lauda trecutului, pe care îl găsim că e un sentiment potrivit cu un conservator, nu constituie o laudă indirectă a conservatorismului, decît privind lucrurile superficial : *e lauda* (dacă laudă se poate numi reprezentarea simpatică a unei existențe) *numai a calităților bune, morale,*

ce se găsesc în Mircea și în ai săi. Care liberal, care socialist, în deosebire de conservatorul și opoziționistul Eminescu, *n-ar vrea ca oamenii să fie simpli, drepți, cu cumpăt la vorbă, și să trăiască în pace la casa lor* ? Care liberal ori socialist *ar vrea pe față,* în contra dorinței lui Eminescu, cultura superficială a tinerimii, vorbele fără miez ale oamenilor politici, monoclarea de fanfaronadă și „cîștigul fără muncă ?" Și dacă lucrurile stau astfel — și așa stau —, ce legătură mai poate fi între calitățile prin care se distinge Mircea al său, și între conservatorismul lui Eminescu ? — Densusianu, după ce dă explicația citată mai sus, adaogă, făcînd aluzie la faptul că, pe vremea cînd își scria studiul erau conservatorii la putere : *„Și acum dacă (Eminescu) ar trăi, ar trebui să reediteze aceeași tiradă la adresa foștilor săi protectori"* [a]. Și noi îi răspundem : dacă aceleași defecte pe care Eminescu le vedea atunci pentru un moment subsumate sub vorba liberal s-ar fi găsit și la conservatori, atunci nu mai e trebuință să trăiască pentru a și-o reedita : ea e reeditată în conștiința tuturor celor ce o cunosc — și cu aceeași putere poate fi îndreptată și în contra lor, ca și în contra liberalilor de atunci. Pentru ce ? Pentru că ceea ce constituie fondul *Satirei III* e un fond superior, mai adînc decît toate stările sufletești corespunzătoare necazurilor sau bucuriilor politice trecătoare [b].

Și acum, dacă ne dăm seama de înălțimea și puritatea morală a personalității artistice a lui Eminescu, așa cum se resfrînge în această operă, putem pricepe ce influență a putut avea ea asupra personalității lui omenești. De la ea pornind, putem pricepe îndîrjirea cu care el, pesimistul, a căutat să lupte în viața politică cu o consecvență rară pentru dreptate și adevăr. Personalitatea lui artistică constatăm astfel că a dat direcțiune și personalității lui omenești, dîndu-i acea intransigență care îl făcea să disprețuiască toată materialitatea de care vedea că se conduc ceilalți.

Același lucru îl constatăm dacă ne referim la explicarea, pe care o dă critica „științifică" unei alte stări sufletești esențiale din personalitatea lui artistică și care se regăsește și în *Satira III* : pesimismul. După Dobrogeanu-Gherea pesimismul lui Eminescu pro-

---

[a] Aron Densusianu, *Revista critică literară*, nr. 5, 6, an. II, p. 215.

[b] Același fel de observații se pot face cu privire la admirabila elegie patriotică *Doina*, în care cheamă din mormînt pe Ștefan cel Mare ca să-și scape țara de streini. Dacă ar fi s-o interpretăm *practic*, cine n-ar lua în rîs pe poetul care crede în asemenea *ajutoare sigure* pentru a realiza idealul național ?

Scanned with OKEN Scanner

vine din *deziluzia* pe care el, ca om, ar fi simţit-o, *pentru că nu s-a realizat starea socială promisă de liberali la 1848*. După 1848, zice el, „se aştepta bogăţie, înfrăţire, caractere înalte, jertfire de sine şi aşa mai departe... A fost dar de ce să se deznădăjduiască un poet cu inima simţitoare în care inimă aceste ticăloşii loveau ca în ilău ciocanele, şi acest sărman ilău-inimă se oţerea dureros şi blestema şi plîngea mizeria acestei vieţi." [a]

E clar : *deziluzia* în privinţa *unor* oameni şi *unei* stări sociale a produs în Eminescu plîngeri împotriva *vieţii întregi, ori prin ce* oameni ar fi ea cîrmuită şi în *orişice* stare socială s-ar afla. Această teorie citatul critic o aplică şi la pesimismul ce se străvede în partea II-a a *Epigonilor*. Astfel — după ce spune că în prima parte a poemului a lăudat cu exagerăţie pe Heliade, Beldiman, Bolintineanu, Alecsandri... corifeii deşteptării noastre literare, şi după ce ne citează partea II :

Iară noi ?... noi epigonii ?...,

în care se descrie starea sufletească a generaţiei următoare, din care însuşi poetul face parte — comentează înţelesul acestei din urmă părţi, în chipul următor :

„Voi, literaţi ai trecutului, aţi avut visuri frumoase, voi credeaţi în scrisul vostru", iar noi am pierdut aceste credinţe, am pierdut idealurile, nu mai visăm, *„nu mai credem în nimic"*. Şi apoi adaogă de la sine : *„pentru că în viaţa reală nu s-au întrupat aceste idealuri în care aţi crezut voi"* [b].

Tot temeiul teoriei îl face acest din urmă adaos : „pentru că". Dar de unde urmează că, cu pierderea unei iluzii, să pierdem, precum i se întîmplă lui Eminescu, pentru orişice credinţe, *orişice* ideal şi pentru *totdeauna* ?

Dacă luăm în vedere felul de a simţi şi a cugeta al oamenilor în general, observăm că o deziluzie în privinţa unor oameni şi unei stări sociale produce nemulţumiri sociale, discursuri, articole combative, polemice, revolte politice, dar toate avînd tendinţa de a îndrepta lucrurile, de a aduce alţi oameni la cîrmă şi altă stare socială mai bună. Deziluzia este dar, în felul general de a fi al oamenilor, primul impuls pentru întemeierea altui ideal, altor credinţe. Acest lucru e incontestabil : viaţa societăţilor omeneşti reprezintă un proces de zidire şi dărîmare şi iarăşi de zidire — de idealuri şi de credinţe.

---

[a] Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I, p. 88.

[b] *Ibid.*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă deziluzionarea în privinţa unor oameni şi unei stări de lucruri deşteaptă, la generalitatea oamenilor, tendinţe pentru credinţe şi idealuri nouă, iar Eminescu, dintr-o asemenea deziluzionare, îşi pierde, dimpotrivă, *orişice* ideal şi *orişice* credinţă, aceasta înseamnă că el avea o constituţie sufletească deosebită de a generalităţii oamenilor. Iar, dacă este aşa, atunci principiul de explicare al pierderii de ideal şi de credinţe, caracteristică poeziei lui Eminescu, nu mai poate fi întîmplătoarea deziluzie pentru oamenii şi starea socială de după 48, *ci constituţia sa particulară sufletească.*

De fapt însă — şi după cum se constată din toată activitatea administrativă, ziaristică şi politică a lui Eminescu — deziluzia ce simţea ca om faţă de mizeriile politice prezente (fie că erau sau nu în legătură cu 48 al lui Gherea) a avut asupra lui acelaşi efect ca şi asupra celorlalţi oameni. El a combătut toată viaţa pentru un ideal politic realizabil, pentru înălţarea culturală pe temeiul elementelor naţionale, pentru ridicarea ţărănimii, pentru înfrînarea funcţionarismului şi formelor străine de sufletul românesc, pentru apărarea în contra evreilor, şi în genere în contra elementelor care ne pot înstreina de viaţa noastră ca popor. Cu alte cuvinte, în activitatea sa practică, el nu era de loc pesimist, şi lupta pentru bine cu aceeaşi îndîrjire cu care ar fi luptat cel mai îndîrjit optimist. Personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă, şi numai personalitatea lui artistică, în ceea ce avea mai profund, mai în legătură cu reflecţiunea, era — cînd era — pesimistă. Astfel că nici constituţia particulară a personalităţii sale omeneşti nu explică pesimismul său : el este inerent personalităţii lui artistice şi se datoreşte, precum vom vedea, propriei sale dezvoltări, independent de stările sufleteşti ale personalităţii lui omeneşti. E un efect al imaginaţiei reflexive, nu al raţiunii practice.

Acest pesimism profund, convingerea lui că :

> Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte
> Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soartă.
>
> Oamenii...
> Numesc sfînt, frumos şi mare ce nimic nu însemnează
> . . . . . .
> Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol ;

că, guverne-se ţara de liberali ori de conservatori, de socialişti ori de burghezi, toate sînt şi rămîn „praf" ; că fie el ministru ori

uşier, viaţa tot „un vis al morţii eterne“ rămîne, pe veşnicie *aşa* şi pe veşnicie *de neîndreptat* — nu poate fi explicat printr-o simplă deziluzie de oameni şi de stări sociale şi cu atît mai mult, cu cît dovedim că personalitatea lui omenească reacţionează asupra ei, ca şi a celorlalţi oameni viguroşi şi optimişti. Acest pesimism şi aceste convingeri, pe care artistul le simte şi le exprimă cu o sinceritate absolută, au rădăcini adînci şi cu neputinţă de descoperit în fiinţa lui esenţial contemplativă. Ele formează esenţa personalităţii lui artistice, adevărul individualităţii lui creatoare, adevăr care, ori de cîte ori răsare luminos printre norii preocupărilor mărginite în timp şi în spaţiu, este în stare să înfrunte orice ademeniri ale vieţii trecătoare, spre a se afirma cu toată sinceritatea posibilă. Pentru asemenea individualitate, orice fericire, orice realizare de ideal, orice plăcere este numai o *ocaziune* mai mult pentru a constata adevărul priceperii şi simţirii sale fundamentale a lucrurilor : *„viaţa e nimic“*, *„idealul o fantomă“*, *„lumea un vis al morţii“*, şi nimic mai mult.

Existenţa sufletească pe care Eminescu a ţesut-o în poemele sale pesimiste şi care a dat naştere între altele şi la lauda generaţiei trecute, nu poate proveni din deziluzia [a] că nu s-au întîmplat

---

[a] Cu această ocazie, ne simţim datori să apărăm pe Eminescu în contra părerii lui Gherea că s-ar afla contradicţii în *Epigonii*. Eminescu zice :

S-a întors maşina lumii, cu voi viitorul trece,
Noi sîntem *iarăşi* trecutul fără inimi trist şi rece,

iar Gherea reflectează : „În *Epigonii* se vede un respect din cale-afară, din nefericire cu totul din cale-afară pentru trecut. Nu-i vorbă aice pune lîngă «trecut» vorbele «fără inimi, trist şi rece», care par a-l arăta nu tocmai ideal, dar în marea apologiilor aceste vorbe par mai mult «o scăpare din vedere». — Nu, vorbele «fără inimi, trist şi rece» puse pe lîngă vorba «trecut» nu sînt o scăpare din vedere, ci un lucru cugetat. Căci dacă poetul zice şi prin urmare cugetă că s-a «întors maşina lumii», că s-a smintit rostul existenţei normale şi că dintr-aceasta a rezultat ca «viitorul» să «treacă» cu «voi» (bătrînii, reprezentanţii normali ai trecutului) — evident că atunci «noi» (tinerii, reprezentanţii normali ai viitorului plin de speranţe), sîntem «trecutul», care în rostul natural al lumii nu putea fi decît «fără inimi trist şi rece». Observaţia eronată a criticului provine din faptul că el crede „ştiinţificeşte“ că Eminescu laudă „trecutul“, *ca trecut*, pe cînd în realitate Eminescu descrie frumoase numai anume însuşiri dragi sufletului său, pe care le vedea întîmplător în „trecut“. Criticul „ştiinţific“ consideră ca esenţial nu vinul, ci cupa în care se toarnă.

Scanned with OKEN Scanner

cele făgăduite la 1848, ci din simţirea adîncă, particulară personalităţii sale artistice a unui *adevăr*, la care omenirea nu ajunge decît din cînd în cînd, şi după un grad mare de cultură, şi care i s-a impus în parte şi lui, cu atît mai mult cu cît însuşi felul particular al imaginaţiunii sale sentimentale şi reflexive i-l impunea.

Acest adevăr constă în contradicţia fundamentală, pe care se reazemă întreaga noastră conştiinţă şi deci Existenţa noastră (căci existenţa nu se poate concepe în afară de limitele conştiinţei). *Este contradicţia dintre „a fi“ şi „a cugeta“*. Cît timp omul este ţinut să-şi cîştige cunoştinţele numai în vederea îmbunătăţirii soartei sale, el e silit să considere în mod *clar* numai un singur termen al acestei contradicţii, anume numai termenul : „a fi“. Cugetarea, pe care o desfăşoară în acest timp, n-are o existenţă de sine stătătoare, căci e subordonată totdeauna acestui „a fi“. În acest chip înţelege Auguste Comte ştiinţa : *„savoir c'est prévoir afin de pourvoir“*.

Această restrîngere a conştiinţei omeneşti numai la un singur termen al contradicţiei face posibilă activitatea prin care înaintează omenirea fără răgaz pe calea evoluţiei ; căci, în deliberarea ce precede orice act omenesc mai complicat, ea nu lasă să intre clar şi puternic în cercul conştiinţei o mulţime de motive, care, făcînd parte din al doilea termen al contradicţiei, ar putea să întîrzie sau să zădărnicească mersul sigur al împlinirii actului. Astfel unui om care munceşte pentru a trăi, nu lasă să-i pătrunză cu toată puterea în cercul cunoştinţelor sale deliberative ideea că sînt alţii care nu muncesc, şi cu toate acestea trăiesc ; sau că munca sa e zadarnică, pentru că tot va muri o dată şi tot nu se va alege nimic din toate sforţările lui. Unui general, îngrijat pe cîmpul de bătaie de disciplina soldaţilor săi şi de curajul ce trebuie să le insufle, i se întunecă în minte ideile despre barbaria pedepselor disciplinare, despre grozăviile războiului, despre fericirea ce ar aduce pacea universală, şi altele de acelaşi fel. Şi lucrătorului, care e chemat să muncească, şi generalului, care e chemat să învingă, cugetarea nu-i face alt serviciu decît acela de a-i da mijloace în vederea scopului *imediat*, care şi într-un caz şi într-altul e *fapta*. Pentru a concretiza această parte a priceperii vieţii, Goethe a creat figura lui Faust :

> Geschreiben steht : „Im Anfang war *das Wort !*“
> Hier stock'ich schon ! Wer hilft mich weiter fort ?

Ich kann *das Wort* so hoch unmöglich schätzen.
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht beleuchtet bin.
Geschreiben steht : Im Anfang war *der Sinn !*
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile !
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft ?
Es sollte stehn : „Im Anfang war die *Kraft*".
Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist ! Auf einmal seh'ich Rat
Und schreibe getrost : „Im Anfang war *die Tat*". [a]

Însă omul cît timp este preocupat de dezvoltarea existenţei sale şi creează toate formele de civilizaţie ce susţine viaţa statelor şi indivizilor — se dezvoltă paralel cunoştinţele privitoare la împlinirea şi perfecţionarea acestor forme trebuitoare existenţei şi, acumulîndu-se treptat, treptat, ajung să se constituie în corp independent de ele. Atunci cugetarea scapă de sub imperiul trebuinţelor vieţii, şi mintea omenească începe să priceapă al doilea termen al existenţei : „a cugeta". Acest de al doilea termen vine însă în conflict cu cel dintîi. În adevăr, cugetarea exercitîndu-se din propria sa impulsie şi în propriul său interes, *nu mai recunoaşte de alt stăpîn decît acest interes, care este adevărul.* Dar adevărul este prin esenţă „impersonal" ; adevărul nu cunoaşte nici părinţi, nici amici, nici patrie şi nici chiar pe subiectul însuşi care-l formulează.

---

[a] Scris este : „La-nceput a fost Cuvîntul !"
Dar stau, şi cin' mi-ajută mai departe ?
Cu greu pot preţui atît de mult Cuvîntul.
De mi se luminează mintea bine,
Eu sînt silit ca să traduc altfel.
Scris e : „La început fu Înţelesul".
Vezi cugetă temeinic primul rînd,
Condeiul tău să nu-ţi grăbeşti.
Oare-Nţelesu-i ce munceşte şi creează ?
Mai bine-i : „La-nceput a fost Puterea".
Şi totuşi, şi de scriu aceste vorbe,
Ceva-mi şopteşte : n-ai să rămîi aci !
Mi-ajută cugetul, mă luminez deodată
Şi scriu în inimă-mpăcat : Fu la-nceputuri Fapta.

Scanned with OKEN Scanner

În dezvoltarea sa, el — tocmai pentru că, fiind impersonal, se ridică deasupra nevoilor existenței — trebuie, de la un moment dat, să vie în conflict cu „a fi". De atunci începe așa-numita stare sănătoasă a popoarelor. Activitatea, care cere credințe simple și puternice, lasă să intre în cercul deliberării gînduri care îngreuiază, împiedică sau zădărnicesc cu desăvîrșire fapta. Astfel știința, purtătoarea adevărului, mai cu seamă cînd nu e completă, subminează rînd pe rînd instituțiile vechi, arătîndu-le bazate pe niște iluzii „barbare". Religia e o țesătură de mituri ; legile o întemeiere de nedreptăți ; războaiele o nebunie a celor mari ; literatura o boală etc., etc. Rezultatul e trebuința de a dărîma, de a nimici fragmente din existența trecută pentru a clădi altă existență, de astădată întemeiată — precum se crede — pe adevăr. Astfel mersul regulat al activității societăților se întrerupe : de aci reforme, răsturnări, revoluții, și tot de aci nestatornicie în activitate, nemulțumire, confuzie în mințile oamenilor chemați să săvîrșească asemenea prefaceri. Dezvoltarea invincibilă a cugetării omenești, într-un moment al stadiului său, a adus și anarhismul și socialismul. [a]

Însă acest stadiu nu este cel din urmă : priceperea deplină a celui de al doilea termen, ce formează contradicția fundamentală, pe care se întemeiază Existența, se face mai tîrziu și în capete mai adînc cugetătoare. Dacă instituțiile sociale sînt niște nedreptăți cristalizate ; dacă războaiele de care ne glorificăm sînt barbarii ; dacă religia e o frază ; dacă poezia e o stare bolnăvicioasă, și dacă existența noastră s-a întemeiat în decursul secolelor pe ele, de ce credințele, care ne vor servi de aci încolo la întemeierea existenței, n-ar fi și ele tot atît de false ? Care este criteriul adevărului lor ?

Sau și mai incisiv. Știința care ne povățuiește să sfărîmăm toate instituțiile vechi, pe cuvîntul că sînt întemeiate pe iluzii, ne mai spune că existența noastră, chiar întemeiată pe adevăruri, este mărginită și precară, nu numai ca individ, dar și ca specie ; că pămîntul se va răci ; că viața va pieri ; că însăși adevărurile, a căror purtătoare ea este, cu toată pretențiunea lor de eternitate, vor fi întunecate pentru veșnicie. Așadar, nu numai formele vechi ale vieții, dar orișicare alte forme, fie cît de nouă, fie cît de științifice, la același rezultat duc : nimicul. Activitatea, care creează Existența, este zădărnicită în însăși temelia ei de știință, care de-

[a] Astăzi, de cînd cu experiența sovietelor rușești, se poate adăoga, cu și mai mult temei, „comunismul".

monstră Nimicirea. Acest al doilea termen al contradicției fundamentale se află întrupat în figura lui Mefistofeles. La toate avînturile de activitate și de viață ale lui Faust, Mefistofeles opune rațiunile reci ale privirii mai adînci a lucrurilor, și nu știm dacă de multe ori nu-i dăm lui mai mult dreptate decît lui Faust.

Dar cu înțelegerea nemecniciei întregii existențe nu s-a covîrșit întreaga evoluție a dezvoltării intelectuale. Mai este o treaptă, cea mai înaltă, aceea în care omul ajunge să recunoască deopotrivă perfecta legitimitate a celor doi termeni contradictorii pe care se întemeiază Existența și caută să satisfacă, după trebuință, cerințele exercițiului liber al fiecăruia, fără a jigni pe unul prin celălalt. Un om cu o asemenea dezvoltare intelectuală recunoaște necesitatea nevoilor inerente lui „a fi". Cînd e vorba de un fapt ce sprijină existența, el îl face întrebuințînd în acest scop toate rezultatele practice ale cugetării, și e mulțămit că-l face. Dar, în același timp, recunoscînd necesitatea liberei dezvoltări a cugetării, știe, lucrînd pe terenul științei sau artei, să păstreze acea obiectivitate, acea detașare de la interesele vieții, fără de care adevărul nu poate fi ajuns. Un asemenea om pare a fi fost priceput cu o rară adîncime de Goethe, căci în *Faust*, realizînd sinteza dintre figura lui Faust și a lui Mefistofeles cu măiestria știută, înfăptuiește, în același timp, unitatea posibilă a celor doi termeni în același om.

În *Epigonii*, Eminescu a ajuns să înțeleagă nemecnicia întregii existențe, dar nu o poate împăca — precum face Goethe și precum se pare că o face și el cîteodată *(Luceafărul)* — cu activitatea neîmpiedicată a unei voințe puternice cum era a sa. Totuși dintr-această ciocnire între rezultatele necesare ale cugetării (înțelegerea nemecniciei) și între impulsiunile tot atît de necesare ale firii (temperamentul său activ), n-ar fi putut răsări linismul particular din *Epigonii*, dacă Eminescu n-ar fi priceput în același timp iarăși că activitatea sigură și neîmpiedecată nu răsare decît la niște oameni cu credințe statornice iluzionare, precum întîmplător erau cei din generația din vremea renașterii noastre literare. El își dă seama bine de minima lor valoare literară, precum își dă seama și de mizeriile epocii lui Mircea, dar aceasta nu-l împiedică să vază în acea generație tocmai ceea ce el ar fi vrut să aibă pentru a da un avînt sigur și neîmpiedecat dorinței sale de activitate. *Epigonii* exprimă dar o stare sufletească intermediară între înțelegerea Neantului acestei lumi și între înțelegerea că acest Neant se armonizează perfect cu Existența, care la rîndul ei îl condiționează. Poetul în-

Scanned with OKEN Scanner

ţelege că „toate-s praf", şi înţelege adînc acest lucru, dar această înţelegere îl izbeşte atît de mult în înseşi resorturile activităţii sale, că îi este peste putinţă să mai priceapă Existenţa cu această condiţie. Evoluţia inteligenţei lui artistice se opreşte la jumătate din drum, nu poate face ultimul pas, nu poate ajunge la privirea senină a îmbinării celor doi termeni contradictorii în viaţa omenească. Aceasta îl face să osîndească şi să înfiereze priceperea sa proprie, opunîndu-i ca mai bună lipsa de pricepere a lumii, naivitatea credinţelor, lipsa de ştiinţă şi de cugetare filozofică a generaţiei trecute, care *putea crede lucruri neexistente*, dar care tocmai pentru aceasta *putea lucra fără şovăire*.

Într-această înfierare a priceperii mai adînci a lucrurilor şi într-această laudă sinceră a credinţelor iluzionare, găsească-se ele la bătrînii liberali sau la actualii socialişti, stă înalta valoare morală a poemului, pe care criticii „ştiinţifici" ai poetului sînt departe de a i-o reounoaşte. Dintr-însul — ca şi din satire şi din alte poeme ale lui — nu răsare „adormirea forţelor tinerimii", ci deşteptarea activităţii lor pe baza unor credinţe, fie ele cum vor fi, numai să fie suportul unui caracter. Temelia poemului o face, cum era şi de aşteptat, voinţa puternică a poetului care, punîndu-se mai presus de întîmplătoarele împrejurări ale traiului, a lucrat toată viaţa cu nepregetare pentru a turna în formă nouă „limba veche şi-nţeleaptă", şi care, ca om, în mijlocul unei societăţi şi a unor lupte întîmplătoare, şi-a aplicat modul său fundamental de a simţi şi cugeta cu o îndărătnică stăruinţă" [a]. Cît de departe nu sîntem de explicaţia, prin care Eminescu ne este arătat ca un paraponisit politic !

Dar de unde a provenit existenţa sufletească particulară ţesută în *Epigonii* ? Oare această porţiune a personalităţii artistice n-ar putea fi explicată prin faptul că Eminescu, ca personalitate omenească, a citit pe Schopenhauer, şi a adoptat doctrina pesimistă ? Criticii noştri „ştiinţifici" nu se sfiesc a o crede. E evident însă că şi aci putem arăta netemeinicia aserţiunii, ca şi atunci cînd am respins celelalte explicări „ştiinţifice" de mai sus.

---

[a] Este cunoscut faptul că deşi Eminescu era un simplu redactor plătit al *Timpului* [15], ziar susţinut de conservatorii de pe la 1880, nu cedă în nimic cînd era vorba de teoriile sale, faţă de exemplu de pretenţiile lui Alexandru Lahovari [16], cu toată personalitatea dominantă a acestuia în partidul conservator.

Scanned with OKEN Scanner

În adevăr, dacă Eminescu şi-ar fi însuşit pesimismul din Schopenhauer, el ar fi trebuit să adopte numai înţelegerea abstractă şi exclusivă a neantului Existenţei, iar nu să aibă, precum se vede în poemele sale, pesimismul său propriu, care aci are ca fond, precum se vede în *Epigonii*, *Satira III*, *Doina*, revolta voinţei morale, prin urmare tocmai contrariul de ce găsim în Schopenhauer, aci dorinţa adîncă a nimicirii aceste voinţi fără nici o raţionare, fără nici un motiv, ca în *Rugăciunea unui dac*, aci împăcarea acestei revolte printr-o înţelegere superioară, obiectivă a lucrurilor, precum se vede în *Luceafărul*, sau prin intervenirea unui sentiment omenesc care cumpăneşte dorinţa nimicirii, precum se vede în *Înger şi demon*. Cu deosebire aceasta din urmă conţine idei care vin direct în contradicţie cu esenţa învăţăturii lui Schopenhauer : „Toate sforţările omeneşti pentru a ajunge un ideal măreţ pot să nu însemneze nimic ; totuşi, e un principiu, a cărui existenţă precumpăneşte tot neantul Existenţei : amorul“ [a], pe cînd Schopenhauer, întemeindu-se pe adevărul exclusiv al înţelegerii neantului, subordonează toată existenţa acestui adevăr, şi predică despreţuirea iubirii, care prelungeşte existenţa în sînul veacurilor viitoare. Chiar acolo unde Eminescu pare schopenhauerian, ca bunăoară în versurile, din *Satira IV* :

Sunt sătul de-aşa viaţă... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară.
Să sfinţeşti cu mii de lacrimi un instinct atît de van
Ce le-abate şi la pasări de vreo două ori pe an ?
Nu trăiţi voi, ci un altul vă inspiră — el trăieşte
El cu gura voastră rîde, *el* se-ncîntă, *el* şopteşte...

chiar acolo sensul versurilor e cu totul altul decît acela pe care se pare că-l poartă, luate singure. În adevăr, aceste versuri sînt numai un argument întîmplător al ideii care face fundamentul operei — iar această idee e revolta poetului că nu găseşte în formele vieţii amorul sincer, adînc, dezinteresat, *moral*, pe care-l vedea în adîncul propriei sale fiinţe. Ea dar are un sens, care contrazice doctrina lui Schopenhauer. Eminescu nu este pesimistul schopenhauerian ; el este un om cu o simţire proprie a lucrurilor, în care pesimismul lui Schopenhauer nu formează decît un element întîmplător, un acord fără altă importanţă decît a scoate în relief alte acorduri cu totul deosebite decît acelea ale filozofului german.

[a] De la această idee porneşte ideologia lui Cerna din poeziile sale.

Scanned with OKEN Scanner

Felul de pesimism pe care-l găsim în general în operele poetice ale lui Eminescu n-a putut fi produs de nici o stare întîmplătoare a personalităţii omeneşti, şi deci nici de întîmplătoarea împrejurare că şi-a trecut prin minte înţelesul doctrinei lui Schopenhauer. Ar fi citit pe optimiştii Leibnitz sau Platon — şi cum era un asiduu cititor, nu se poate să n-o fi făcut —, el la acelaşi rezultat ar fi ajuns : într-înşii ar fi găsit elemente, ca şi în orice meditare mai adîncă asupra vieţii omeneşti, pentru formarea ideologiei sale proprii, independent de înţelesul, pe care acele elemente le-ar fi avut în Leibnitz sau Platon. Priceperea şi simţirea sa, aşa cum se revelă în operele sale de artă, este un rezultat al evoluţiei sale naturale (ea însăşi *inexplicabilă* în materia şi mişcarea ei), care la un moment dat i-a scos în lumina conştiinţei personalitatea artistică ascunsă ca aurul curat în mijlocul mineralului brut al personalităţii sale omeneşti. Cît timp Eminescu a fost copilandru, a făcut bucăţi de versuri, care în totalitatea lor sînt fără nici o valoare (căci admirabilele poezii *Stelele-n cer* şi *Mortua est* — puse în unele ediţii cu data anului 1865 sau 1866, cînd poetul avea numai 15—16 ani, pentru oricine îşi dă seama de valoarea lor în raport cu valoarea celorlalte poezii din aceeaşi vreme — sînt desigur din epoca maturităţii sale). Ele ni se înfăţişează toate ca nişte trecătoare stări sufleteşti ale personalităţii sale, cînd pesimiste, cînd optimiste (*La moartea lui Aron Pumnul, La Bucovina*), dar de un pesimism sau optimism dictat de împrejurările vieţii şi pe care l-ar fi putut avea oricine : tocmai pentru aceea ele nu pot mişca pe nimeni. Personalitatea artistică a lui Eminescu o găsim astfel pînă la vîrsta de 20 de ani aproape nulă. Ea dormea încă în cutele sufletului său ; conştiinţa nu ajunsese pînă la dînsa. Îndată ce însă, printr-o *evoluţie naturală a putinţei sale de înţelegere, Eminescu ajunse să dobîndească „percepţia sintetică completă" a lucrurilor, adică vederea lor conform adevăratului său mod de a fi* (vedere prin care se manifestă personalitatea artistică a unui om), apăru deodată şi fără tranziţie cu *Venere şi madonă* şi *Mortua est*, poet „în toată puterea cuvîntului", dar un poet cu o calitate particulară de pesimism. Pesimismul ce se vădeşte în poemele sale este dar inerent calităţii sale de artist. *Ca personalitate omenească, Eminescu ar fi putut fi vesel sau trist, după cum ar fi cerut împrejurările vieţii, dar n-ar fi putut produce nici o operă de artă ; ca personalitate artistică, el n-ar fi putut fi decît pesimistul cu variaţiile pe care le-am văzut din poemele sale.*

Scanned with OKEN Scanner

O dată însă cu priceperea adîncă a fiinţei sale proprii, personalitatea sa omenească, pe cît îi permitea „mîna de pămînt" din care era compusă, se modifică după rezultatele acelei priceperi: *personalitatea artistică începe să dea direcţie personalităţii omeneşti*. Şi astfel, precum am arătat mai sus, din calităţile incluse în personalitatea sa artistică, *se derivă* unele din calităţile sale sufleteşti de om: *conservatismul, iubirea de trecut, ura contra străinilor etc.*

★

Din această din urmă observaţie se vede că personalitatea artistică ar putea servi de temelie unei deducţii, prin care am explica faţă de împrejurările externe unele trăsături din personalitatea omenească a unui artist. Dar *această deducţie, ca şi deducţia inversă susţinută de critica nouă, nu poate duce la rezultate nici sigure, nici ştiinţifice*.

Artiştii sînt nişte individualităţi *unice*. Fiecare dintre ei are nişte calităţi esenţiale, *originale*, pe care le deosebim *prin simţiri, iar nu printr-un act al inteligenţei analitice*: pentru exprimarea lor nu e posibil să găsim cuvinte adecvate. Melancolic e şi Heine, şi Lenau, şi Leopardi, şi Eminescu, dar esenţa fiecăruia e *particularitatea* acestei melancolii: după această particularitate deosebim pe un imitator al lui Heine de un imitator al lui Eminescu. Ce cuvînt poţi inventa pentru a o putea deosebi în adevăr? [a]

Dar chiar dacă ne-ar fi posibil să încătuşăm în cuvinte ceea ce nu poate fi înţeles decît ca existenţă, încă n-am ajunge la nici un rezultat sigur şi ştiinţific. Artiştii sînt unici nu numai în privinţa calităţilor lor esenţiale, dar şi în chipul cum aceste calităţi se comportă faţă de împrejurările în care trăiesc: legile generale de activitate — care pentru un om obişnuit ne permit cu oarecare siguranţă să deducem din felul său de a fi felul cum personalitatea sa va lucra în cutare împrejurări — cînd e vorba de un artist — nu ne pot servi la nimic. Căci fiecare artist răspunde la impresiile din afară *în felul său*, ei sînt în această privinţă nişte ἅπαξ λεγόμεθα [31]

[a] Deosebirile acestea, ştiinţificeşte vorbind, se pot face numai condus de o metodologie în care să se ţină seama de ce este accidental şi ce este esenţial în deosebite opere geniale, întocmai cum se face acest lucru în ştiinţele naturale. Dar, firește, oricît am determina în mod analitic *nuanţele* personalităţii artistice incluse într-o operă, numai prin intuiţie directă simţim întreaga lor realitate.

Scanned with OKEN Scanner

cu neputință de a fi însumați într-o lege generală și deci științifică. Și desigur tocmai această neputință de a ajunge prin studiul artiștilor la legi generale a constrîns pe noii critici să amestece explicația analitică cu cea sintetică, și, în loc să ne dea legi, pe care nu le-ar fi putut găsi, să ne dea portrete „științifice" [a].

Pe de altă parte, chiar dacă stabilirea caracterelor esențiale cuprinse în personalitatea artistică, pentru a explica dintr-însele personalitatea omenească, ar fi cu putință, criticul literar ar face o lucrare care și-ar pierde toată importanța literară. Explicația n-ar mai putea pleca de la personalitatea omenească a artistului, pentru a explica cu dînsa personalitatea artistică, și deci operele de artă (în care caz importanța literară a lucrării ar fi vădită) ci de la aceste opere de artă, pentru a ne explica personalitatea omenească : criticul literar ar trebui să devină istoric propriu-zis, și încă un istoric de importanță secundară, căci se știe că *activitatea practică* a artiștilor, cu care un astfel de istoric s-ar ocupa, nu joacă un rol important în desfășurarea vieții popoarelor, ca aceea a oamenilor politici [b].

Astfel criticul „științific" se află pus și de astădată în dilemă : Ori el poate să facă legătura de explicare prin derivație între personalitatea omenească și cea artistică — și atunci nu o poate face decît luînd ca principiu de explicare însăși personalitatea artistică pe care vrea s-o explice, cu alte cuvinte lucrarea sa se întemeiază pe o petiție de principiu ; ori nu poate s-o facă și, în acest caz, recurgînd conștient sau inconștient la un fals succedaneu, „portretul literar", nu are dreptul să pretindă că studiile sale au caracter științific.

---

[a] La literatura științifică nu se poate ajunge studiind poeții, ci *operele lor geniale*. Luînd ca punct de plecare faptul stabilit în noua „metodologie literară" că o *operă genială* este analogul din lumea ideală a *speciei* din lumea fizică, se poate ajunge la stabilirea unei științe naturale a creațiunilor geniale. Este concepția „literaturii științifice", așa cum o înțelege autorul acestei lucrări.

[b] O cercetare ulterioară mai atentă a relației dintre percepția sintetică simplă și între percepția sintetică completă, temelia imaginației creatoare ne duce la concluzia că elementele personalității omenești nu sînt convertibile fără falsificare cu elementele personalității artistice, nici viceversa (vezi *Introducere în literatura științifică).*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

V

A treia propoziţie, ce servă de temei criticii ştiinţifice, este următoarea :

3. *Personalitatea omenească poate explica în mod cauzal personalitatea artistică (şi deci şi operele de artă).*

Dacă critica „ştiinţifică" ar afirma numai că personalitatea artistică are — ca orişice manifestare naturală — nişte cauze, că aceste cauze trebuiesc căutate în forţele premergătoare apariţiunii ei — în organizaţia individului pe de o parte, pe de alta în împrejurările externe ce provoacă manifestările acestei organizaţiuni —, n-am avea nimic de zis. Acest lucru era ştiut de toată lumea şi admis de toţi aceia care într-un fel sau într-altul s-au ocupat cu studierea fenomenelor naturii. Unii filozofi metafizici cu deosebire, care cred că principiul de cauzalitate este înnăscut minţii noastre, trebuie să-i admită şi în operele de artă, şi de fapt aşa şi fac. Kant afirmă că, dacă am cunoaşte toate forţele ce compun caracterul unui om şi împrejurările în care va lucra, am putea perfect prezice acţiunile sale, precum astronomul prezice mişcările corpurilor cereşti. Hegel schiţează influenţa rasei asupra producţiunilor artistice, teorie reluată apoi de Taine, şi susţine că în geniu este înnăscută *numai* aptitudinea specială *de a percepe mai deosebit lucrurile* [a]. Schopenhauer zice iarăşi în acelaşi sens : „Artistul ne face să privim lumea cu ochii săi. Faptul, că el are aceşti ochi, prin care recunoaşte partea *esenţială* a lucrurilor, este darul geniului său, partea *înnăscută* ; faptul însă că el este în stare să ne împrumute acest dar şi nouă, şi să ne aşeze înaintea ochilor noştri ochii lui, aceasta este partea *cîştigată,* tehnica artistică." [b]

---

[a] *Esthétique,* trad.. Bénard, ed. II, p. 92—96. Teoria lui Hegel este teoria *apercepţiunii specifice* a lui Wundt. Prin această teorie se afirmă faptul ce se poate constata zilnic că unii oameni *văd* mai bine culorile, şi alţii formele, unii percep mai bine mişcările, şi alţii sunetele etc., de unde apoi existenţa memoriilor vizuale, auditive etc., cu speciile lor. Pe acest fapt între altele m-am întemeiat eu, pentru a combate strania teorie a lui Dobrogeanu-Gherea după care *societatea* ar fi cauza de căpetenie a operelor de artă (vezi *Conv. literare,* XXVII, 1). Aceasta nu a împiedicat pe un admirator al acestui critic să mă acuze că n-aş avea cunoştinţă tocmai de teoria apercepţiunii, care îmi servise în critica ce făcusem.

[b] *Die Welt als Wille und Vorstellung,* cap. 37.

Şi filozofii metafizici [a], ca şi oamenii de ştiinţă, recunosc dar că operele de artă au cauze şi că acestea, teoreticeşte vorbind, ar putea fi indicate. Iar atacurile în contra „metafizicilor", pe tema că n-ar recunoaşte cauzalitatea operelor de artă, ci le-ar considera ca „fiind căzute din nori" [b], sînt făcute numai cu scop de a compromite *alte vederi* ale esteticii metafizice.

Aşadar, dacă noi susţinem, în contra criticii ce se numeşte pe nedrept ştiinţifică, că operele de artă nu se pot explica în mod cauzal cu ajutorul personalităţii omeneşti, aceasta o facem nu pentru că n-am recunoaşte că operele de artă au cauze, ci : 1) pentru că cele mai multe dintre aşa-numitele cauze indicate de noua critică şi pe care noi le subsumăm sub denumirea de „personalitate omenească", nu sînt adevăratele cauze — aceste cauze, în starea actuală a ştiinţei, fiind cu neputinţă de specificat ; şi 2) pentru că, cercetînd mai de aproape natura acestor cauze ne putem convinge că ele nu vor putea fi specificate niciodată.

În acest studiu, punctul cel dintîi ne interesează direct şi numai la el ne vom opri [c].

Critica „ştiinţifică", precum reiese din studiile lui Sainte-Beuve, Taine, Brandes, caută să explice în mod cauzal operele de artă prin aceea ce noi am numi personalitatea omenească adică „prin modul de a simţi, a cugeta şi a lucra al artistului *în viaţa sa de toate zilele*, precum şi prin împrejurările ereditare, sociale şi naturale, care în chip mijlocit sau nemijlocit au contribuit la dezvol-

---

[a] Mărturisesc că în ziua de astăzi pentru mine vorba „metafizic" nu mai poate avea alt înţeles decît vorba „filozof", şi printr-însa trebuie să înţelegem un cugetător care, întemeindu-se pe *datele reale ale ştiinţei* şi servindu-se de metodele generale de cercetare, caută să reducă la unitate acele date, subsumîndu-le şi supunîndu-le unor legi superioare. Din acest punct de vedere, orice metafizic trebuie să fie şi om de ştiinţă, întrucît, ca şi acesta, ţinteşte la aflarea adevărului, dar nu orişice om de ştiinţă trebuie să fie şi metafizic.

[b] Cf. Dobrogeanu-Gherea, după Brandes, V, 280 sqq.

[c] Punctul de plecare al cercetării cu privire la punctul 2, cu care însă nu ne ocupăm în această luorare, e următorul. *Originalitatea* ce caracterizează *creaţiunile* poetice şi care constituie tot farmecul lor propriu este, credem, în ordinea psihofizică ideală de aceeaşi natură ca şi *reunirea de proprietăţi* ce constituie corpurile elementare în ordinea fizico-chimică. A explica originea originalităţii unui poet este acelaşi lucru cu a explica originea proprietăţilor aurului, fierului etc. Originalitatea poate fi cel mult descrisă, nu şi explicată.

Scanned with OKEN Scanner

tarea acelei vieți". Să observăm însă că explicarea operelor de artă numai prin modul de a simți, cugeta și lucra al unui artist în viața practică constituie tocmai ceea ce noi am numit explicarea prin derivație, care nu are a face cu explicarea cauzală ; și cu examinarea ei ne-am ocupat mai sus.

Prin urmare, cînd zicem că critica „științifică" caută să explice în mod cauzal operele de artă prin personalitatea omenească, trebuie să înțelegem prin acest din urmă cuvînt numai organizația ereditară și impresiile împrejurărilor sociale și naturale, care sînt deosebite de stările sufletești esențiale și neesențiale ale personalității artistice.

Ei bine, în starea actuală a științei, nu putem dovedi că aceste împrejurări explică în mod cauzal personalitatea artistică. Ele sînt numai niște *concomitanțe* întîmplătoare ale altor împrejurări ereditare, naturale și sociale, care cu adevărat cauzează personalitatea artistică și care nu se pot determina. Opera de artă nu poate răsări decît numai dacă unele (și nu oricare) condițiuni interne ereditare se întîlnesc cu *unele* (și nu *oricare*) condițiuni externe și sociale ; și că prin urmare toate celelalte împrejurări în afară de acestea nu pot fi considerate decît, cum ar zice Suart Mill, ca niște *condițiuni negative*, care contribuiesc la ivirea efectului tocmai prin *nelucrarea lor*.

Un exemplu dintr-o știință pozitivă ne va lămuri sensul acestei teorii. Dacă punem oxigen și hidrogen într-o eprubetă și facem să treacă prin acest amestec un curent electric, oxigenul și hidrogenul se combină și obținem un nou corp, apa. *Cauzele pozitive eficiente* ale acestui nou corp sînt proprietățile oxigenului și hidrogenului, iar *cauza pozitivă ocazională* este curentul electric. Dar, în afară de aceste cauze pozitive, mai sînt nenumărate cauze negative, care au lăsat prin *neactivitatea* lor să se producă efectul căutat. Astfel spargerea eprubetei, slăbiciunea curentului electric, scăderea prea mare a temperaturii, moartea experimentatorului etc. sînt tot atîtea cauze negative, care, prin faptul *că nu se manifestă*, contribuie la ivirea efectului. Ele se cuprind în expresiunea ce se obișnuește la formularea unei legi cauzale : „toate celelalte condițiuni rămînînd neschimbate", în cazul nostru : „aceste condițiuni păstrîndu-se, oxigenul și hidrogenul sub influența curentului electric produce apă" ; dar ele prin ele nu însemnează nimic : ele nu produc apa. Între natura acesteia și natura lor nu e nici o legătură de dependență ; ele dar nu sînt adevărate cauze, și nu se țin în

Scanned with OKEN Scanner

seamă decît întrucît s-ar putea manifesta ca niște agenți perturbători la producerea efectului.[a]

Cînd e dar vorba să se specifice cauzele producerii unui fenomen, știința lasă la o parte cauzele negative, lăsînd să se înțeleagă că totdeauna cauzele pozitive sînt în stare să producă fenomenul, numai cu condiția de a nu fi împiedecate în activitatea lor de vreo cauză negativă neprevăzută. Nici nu se poate într-altfel. Căci, de n-ar deosebi cauzele pozitive și negative, și le-ar pune laolaltă, știința n-ar fi înaintată de loc, deoarece pentru producția fiecărui fenomen ar trebui *să enumere mai pe toate celelalte fenomene din natură*; iar de ar voi să reproducă un fenomen oarecare, s-ar întîmpla mai totdeauna să ia ca antecedente condițiile negative, ca unele ce sînt infinit mai numeroase, și, în loc de fenomenul căutat, s-ar pomeni că reproduce cu totul alt fenomen.

Revenind acum la critica „științifică", ni se pare evident că toată munca criticilor de a studia, precum zice Brandes, „originea, relațiile, dezvoltarea fiecărui autor și de al zugrăvi pe om în momentele lui sublime, ori a-l surprinde în *néglijé*"[b], este a face confuziunea de a pune la un loc cauzele negative și cele pozitive ale operelor de artă. Căci cauzele pozitive, adevăratele cauze ale ope-

---

[a] Trebuie să recunoaștem că această teorie, deși nu destul de clar, se află ca temelie în *Istoria literaturii engleze* de Taine. Astfel fraze ca acestea: *„pour qu'une belle poésie naisse, il faut qu'une race rencontre son siècle (Hist. de la lit. angl.*, t. III, p. 196) și constatări ca acelea privitoare la literatura din timpul restaurațiunii engleze (*Ibid.*, 197 sqq), au de temei ideea că într-o rasă, ca și într-un individ, există o parte esențială care, pentru a ieși la iveală și pentru a produce opere de artă, trebuie să întrunească anumite împrejurări sociale și naturale, idee care contrazice teoria acelora după care împrejurările sociale sau naturale ar putea să aibă vreo influență *proprie* asupra operelor de artă. Decît, Taine nu este consecvent și de aceea și concepția lui este întunecată foarte deseori de contradicții surprinzătoare. Un exemplu între multe altele. La pag. 8 din *Philosophie de l'art* zice: *„...pour comprendre une oeuvre d'art... il faut se représenter exactement l'état général de l'esprit et des moeurs du temps auquel elle apartient"*. Și la pag. 34 zice de Michel Angelo: *„C'est dans son propre génie et dans son propre coeur que Michel Angelo a trouvé ces types"* (tipurile statuilor sale). Toată inconsecvența provine tocmai din *imposibilitatea firească* de a deosebi cauzele proprii ale diferitelor opere de artă și din amestecul la fiecare pas al condițiilor negative printre cauzele pozitive. Astfel neizbînda lui Taine ne dă măsura neizbînzii întregii critice „științifice".

[b] *Op. cit.*, V, 290.

Scanned with OKEN Scanner

relor de artă, nu constau *în orice* particularitate a organizației ereditare, nu *în orice* împrejurare naturală sau socială, și cu atît mai puțin în acea organizație hereditară și în acele împrejurări naturale și sociale, care se relevă *în viața de toate zilele a artistului*, ci numai în acele părți dintr-însele, care constituie *sistemul esențial* al personalității lui. Noi am văzut, în adevăr, că orișice individ se prezentă cu o parte esențială, persistentă, adică cu un complex de legături organice sau nervoase, care formează fundamentul tuturor celorlalte complexuri de legături organice mai slabe și mai ușor influențabile de mediu ; că acest complex de legături organice nervoase face ca același individ, care sub influența mediului se poate schimba în nenumărate chipuri, să rămînă totuși în unele acțiuni ale sale și în unele moduri de gîndire și simțire, necontenit statornic ; și că tot el păstrează *unitatea* personalității în decursul peripețiilor vieții și dă naștere, dacă se revelă într-un artist, la adevăratele opere de artă.

Așadar, chestiunea pe care ar trebui s-o rezolve critica „științifică" cu privire la cauzele operelor de artă este : *care sînt cauzele pozitive ale acestei unități organice esențiale, în deosebire de cauzele negative*. Cum însă pînă în ziua de astăzi nu s-a putut găsi un mijloc prin care înăuntrul organizației biologice și sociologice să se deosibească aceste cauze unele de altele, e evident că toate pretențiunile criticii „științifice" de a fi găsit cauzele cutăror sau cutăror opere de artă sînt nefundate.

„Eminescu avea fruntea ca o boltă", „Eminescu a avut un trai neregulat", „Eminescu a întîlnit în viața lui pe T. Maiorescu și nu pe C. A. Rosetti" ; „Eminescu avea ochi negri și a iubit pe cutare doamnă" ori „creierul lui avea greutatea cutare", iar „indiciul cranian era dolihocefal sau brahicefal" ; sau „cînd a făcut *Luceafărul* era gelos de cutare femeie", iar *Satira III* a fost compusă, fiindcă scria la *Timpul*. Se poate arăta că acestea sînt cauze pozitive ori cauze negative, cînd n-avem nici un metod de selecțiune ? Și avem oare dreptul să zicem că am găsit cauzele operelor de artă, fiindcă am întrebat pe unul și pe altul asupra vieții unui poet, ori pentru că i-am descusut traiul și am descoperit cam ce datorii făcea și cu cine se aduna ?

Este evident că *nu orice* întîmplare din viața unui artist și *nu orice* particularitate a organizațiunii sale poate fi considerată ca pricină pozitivă, ca adevărata cauză a operelor lui de artă ; că primul pas, cu adevărat științific, ce ar fi de făcut pentru rezolvarea cauzalității operelor de artă ar fi găsirea *metodei* de a

Scanned with OKEN Scanner

deosebi cauzele pozitive de cele negative, şi că, pe cîtă vreme mintea omenească nu are la îndemînă o asemenea metodă, ea nu poate ajunge la nici un rezultat sigur. Prin urmare, toate sforţările criticii „ştiinţifice" de pînă acum au fost zadarnice, şi mai zadarnic ca orice a fost cazul exagerat ce s-a făcut de importanţa ei în dezvoltarea literară din a doua jumătate a secolului trecut.

Dar dacă critica „ştiinţifică" n-a ajuns la nici un rezultat sigur pînă acum, oare întrebuinţînd mai multă pricepere ştiinţifică nu va ajunge vreodată să găsească adevărate cauze ale operelor de artă ? Nu — am putea să răspundem. Acesta ar fi al doilea punct în contra noii critice. Din notiţa de mai sus [a] se poate vedea chipul cum ar putea fi condusă demonstraţia. Dar chiar dacă n-am putea în această privinţă să ajungem la un rezultat pozitiv — aceasta n-ar îndreptăţi întru nimic ca cercetările de pînă acum ale noii critice să fie considerate drept ştiinţifice. Demonstrarea punctului întîi e de ajuns spre a înlătura aceste pretenţii.

VI

Pentru completarea acestui studiu ne mai rămîne dar să cercetăm ultima propoziţie pe care se întemeiază critica „ştiinţifică", şi anume :

4. *Prin studiul personalităţii omeneşti a unui poet ajungem la o mai bună* înţelegere artistică a *creaţiunilor lui.*

O operă de artă întrupează o existenţă de sine stătătoare în lumea ideală. Înţelegerea ei constă în realizarea cît mai desăvîrşită a acestei existenţe în sufletul cititorului sau ascultătorului. Dar această realizare nu se poate obţine decît sub două condiţiuni : 1) să ne dăm seama de deosebitele imagini şi idei particulare întrebuinţate în opera de artă, spre a putea înţelege astfel legăturile necesare [b] dintre ele ; şi 2) să facem abstracţiune de ideile, imaginile, sentimentele ce constituie ţesătura noastră sufletească obiş-

---

[a] *Ibidem*, p. 103.

[b] Fără înţelegerea *necesităţii* legăturii dintre deosebitele elemente intelectuale (noţiuni, imagini), afective (simţiri, stări sufleteşti) şi voliţionale (avînturi de energie, tendinţe) — este cu neputinţă să avem o *emoţiune estetică*. Această emoţiune devine cu atît mai puternică cu cît ne dăm seama de mai multe şi mai adînci legături necesare între acele elemente. Aceste legături necesare — cît pentru scoaterea în relief a efectului propriu operei de artă — noi le numim legături

Scanned with OKEN Scanner

nuită. Astfel, pentru a ajunge la înţelegerea artistică a unei opere clasice, bunăoară a *Antigonei* lui Sofocle, trebuie să ne dăm seama mai întîi de materialul de imagini, de personagii, situaţii, conflict, acţiune, comparaţii, metafore, aluzii, ce intră în compoziţiunea ei, şi în acest scop este de trebuinţă să avem noţiuni mai mult sau mai puţin precise asupra organizaţiunii sociale, credinţelor religioase, vieţii publice şi private de pe atunci ; şi, în al doilea rînd, trebuie să facem abstracţiune de sentimentele, ideile şi credinţele noastre de azi şi să ne lăsăm a fi cuprinşi de sincerele accente energice şi totuşi duioase ale Antigonei, care, cu primejdia vieţii plănuieşte îngroparea fratelui său ; să ne înfricoşăm împreună cu Creon la cuvintele lui Tiresias, care-i prevesteşte o mare nenorocire şi să nu dăm curs scepticismului nostru, dacă vom vedea că se întîmplă tocmai aşa precum Tiresias prevesteşte. Numai în acest chip noi vom putea ajunge să înţelegem *unitatea organică* a acelei opere de artă şi *ideea* ce ea cristalizează. Cu aceste două mijloace, noi putem ajunge să înţelegem varietatea infinită a tipurilor create de marii artişti în decursul vremurilor, deşi între ele şi obişnuita noastră ţesătură sufletească nu e nici o asemănare [a]. Astfel putem simţi adevărul existenţei unui Iago din *Othello*, deşi în realitate se poate să fim oameni foarte simpli sau foarte buni ; adevărul indignării proletarului din *Împărat şi proletar*, deşi s-ar putea întîmpla să avem sentimente aristocratice ; adevărul dorinţei arzătoare de a muri din *Rugăciunea unui dac*, deşi putem fi optimişti la culme ; adevărul revoltei din *Cîntec barbar* al lui Coşbuc, deşi exprimă o stare de sentiment contrarie *Rugăciunii unui dac*. În virtutea aceloraşi mijloace putem simţi bunioară adevărul întrupat în copila Hedwig din *Raţa sălbatică* a lui Ibsen, fără să fi simţit vreodată ca ea şi fără să fi văzut în viaţă vreo copilă asemenea ei ; adevărul lui *Prometeu* al lui Goethe, care insultă dumnezeirea, şi

---

de *cauzalitate sintetică* şi sînt în lumea simţirii ceea ce în lumea inteligenţii sînt legăturile de cauzalitate analitică. (Vezi *Tratatul de literatură ştiinţifică* [17] ce e sub tipar.)

[a] Realitatea înţelegerii unor tipuri atît de variate din literatura universală este o dovadă indirectă, dar sigură pentru absoluta deosebire ce noi stabilim între personalitatea omenească şi cea artistică. Gustînd o operă, noi facem aceeaşi operaţie pe care a făcut-o poetul cînd a creat-o : separăm complet personalitatea artistică inclusă în operă de personalitatea omenească ce nu trebuie să se simtă cîtuşi de puţin în impresia artistică. Emoţia estetică numai cu această condiţie primordială se produce.

Scanned with OKEN Scanner

al lui *Ganymed*, de același poet, care, din contră, amețit de frumusețile primăverii, vrea să dispară în noianul lor, la sînul lui Dumnezeu, „iubitorul a toate". În virtutea înțelegerii artistice și impresionalizării, poți deveni rînd pe rînd regele Richard din *Richard III* și Cetățeanul turmentat din *O scrisoare pierdută*, puternicul erou Ahile și bărbierul Neica Nae Girimea, din *D-ale carnavalului*, Faust și Moș Nichifor Coțcariul al lui Creangă — fără ca personalitatea ta omenească să se revolte, sau să se înjosească. Căci propriu darului artistic este de a înălța orice existență, fie cît de josnică și de infimă, la înălțimea propriei tale vieți ideale, și de a o face, fără să bagi de seamă, să se identifice cu tine și să trăiască din propria ta viață ideală.

Este curios că lucrările care au prilejuit critica „științifică" de mai tîrziu — și anume lucrările lui Herder din secolul XVIII — aveau tocmai de scop de a înlesni înțelegerea artistică a literaturilor străine, provocînd acea putință de impersonalizare necesară unei asemenea înțelegeri. Ca să facă accesibile germanilor opere de artă din literaturile străine, Herder și școlarii lui nu se mulțumeau numai să le traducă, ci căutau prin deosebite studii literare să lămurească particularitățile ce se găseau într-însele, dînd explicațiuni asupra neamului care le produsese și asupra împrejurărilor naturale și sociale în care ele răsăriseră. În acest sens s-a lucrat totdeauna și se lucrează și astăzi cînd, spre a pricepe aluziile, comparațiile, metaforele și motivele pasionale din literaturile clasice, se dă noțiuni asupra mitologiei, culturii și istoriei latine și helene[a].

Dar, în aceste lucrări, cercetările asupra rasei și împrejurărilor nu sînt făcute decît pentru a ușura impersonalizarea și priceperea adevărurilor sintetice din operele de artă. Ele sînt numai un *mijloc* pentru înțelegerea estetică, și nimic mai mult.

Cu vremea însă, ideea lui Herder și-a pierdut claritatea. Rasa și mediul, și-au zis unii, ne ajută nu numai precum zicea Herder — *înțelegerea* estetică, ci ne dă și *explicarea științifică* a existenței lor. Cu ajutorul lor putem pricepe „de ce operele de artă au trebuit să fie așa și nu într-altfel". Acesta a fost punctul de plecare al noii critice.

---

[a] Adaog că aceste amănunte care pregătesc conștiința culturală trebuincioasă pentru ca să putem gusta o operă de artă nu trebuie să fie prea multe, nici prea în legătură cu datele realității. Orice istorism exagerat în această direcțiune nu ne fac să pătrundem frumusețele operei, ci ne coboară din sfera ei în sînul realității, adică în lumea prozei.

Evident însă, această schimbare de accent în privința *importanței rasei* și mediului trebuia să aducă o schimbare de accent în privința *putinței de a înțelege esteticește* operele de artă. Operele de artă încep să fie mai puțin pricepute ca opere de artă, și priceperea lor devine din ce în ce mai mică, cu cît preocuparea de a le explica științificește este mai mare. Sainte-Beuve, precum am văzut mai sus [a], a înțeles acest lucru, de aceea se și mîngîie cu ideea că dacă arta pierde, știința cîștigă. O mîngîiere, în mare parte falsă — pentru că dacă poate cîștiga psihologia și sociologia, *pierde tocmai știința proprie a literaturii*, care, spre a fi științifică, trebuie mai întîi de toate să poată cerceta lucrările poetice *din propriul lor punct de vedere, care nu poate fi decît acela al artei.*

Este învederat : studiul asupra personalității omenești, asupra calităților și defectelor artiștilor, asupra modului lor de trai, asupra împrejurărilor în care au trăit întunecă înțelegerea artistică a operelor lor. Căci, dacă e adevărat că opera de artă cristalizează partea esențială din artist și că în virtutea calităților curate, pe care această parte esențială le posedă, se produce emoțiunea estetică, atunci cu necesitate cercetările asupra personalității omenești — de felul celora cu care se îndeletnicește critica „științifică", introducînd elemente *întîmplătoare și neesențiale* din personalitatea omenească, în considerațiile privitoare la personalitatea artistică — falsifică și întunecă curățenia acesteia și turbură emoția estetică ce ar fi răsărit din contemplarea ei.

Această întunecare a emoțiunii estetice, produsă de considerațiile privitoare la viața artiștilor, se mai mărește, în cele mai multe lucrări de critică „științifică", și prin următoarea împrejurare : Cercetările lui Herder țînteau să provoace puterea de impersonalizare față de orice opere de artă, în orișice timp și la orișice neam s-ar fi produs. Critica „științifică" declară însă — prin unele organe ale ei, de altminteri poate nu destul de autorizate — că emoțiunea estetică, ca și orice altă emoțiune, nu este *absolută*, că ea este *relativă*, variabilă de la neam la neam, de la timp la timp, ba chiar de la individ la individ. Ceea ce place esteticește unui popor nu place celuilalt ; ceea ce a plăcut esteticește odată, nu mai poate plăcea astăzi, și, prin urmare, nimeni nu poate face abstracțiune de gustul său, de ideile sale, pentru a gusta opere de artă

[a] *Ibidem*, p. 8

Scanned with OKEN Scanner

străine de acest gust şi de aceste idei : *impersonalizarea nu există, nu poate şi nu trebuie să existe.*

Da [a], exclamă unul dintr-înşii, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru, cu interesele noastre, cu suferinţele, cu ura şi iubirea noastră, şi nu putem să le lăsăm în anticameră cu paltoanele şi cu galoşii. Impersonalizarea este un cuvînt gol, bun numai de a mulţumi inteligenţele nebuloase ale metafizicilor nemţi [b].

---

[a] Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* II, p. 61.

[b] Trebuie să recunoaştem că nu *toţi* criticii „ştiinţifici", în orice caz nu *totdeauna* raţionează astfel. Aşa, Taine bunioară, care are cea mai largă comprehensibilitate estetică, numai rareori cade în păcatul de care e vorba. Vorbind de opera de artă *(Hist. de la lit. angl.* t. III, p. 142), Taine zice : „Tout art original est réglé par lui-même et nul art original ne peut-être réglé par un autre ; il porte en lui-même son contre-poids et ne reçoit pas de contrepoids d'autrui : *il forme un tout inviolable...* Le désordre, l'action violente et brusque, les crudités, l'horreur, la profondeur, la vérité, l'imitation exacte du réel et l'élan éffréné des passions folles, *tous les traits de Shakespeare se conviennent*". Concluzia acestei juste şi adînci observaţii ar fi : dacă vrei să pricepi opera de artă, trebuie să te impresionalizezi aşa, încît să nu mai fii neplăcut izbit de „dezordinea, cruditătile, oroarea etc., ce le găseşti în Shakespeare, ci să le admiţi ca nişte calităţi bune, *indispensabile* pentru susţinerea întregului. Prin urmare, dacă ai critica pe Shakespeare din punctul de vedere al „dezordinii, cruditătilor, ororii", ai da o probă că nu ai înţeles opera lui de artă, pentru că n-ai putut realiza în înţelegerea ta armonia profundă ce există între aceste calităţi şi celelalte ; şi n-ai putut s-o realizezi, pentru că n-ai putut face abstracţie de gustul tău propriu, care nu poate suferi „cruditătile, ororurile şi dezordinea". Tocmai acest lucru însă îl face Taine cîteva pagini mai departe (p. 394). Vorbind de calităţile clasicilor zice : „Il (le clasique) écarte les jeux des mots, les grossièretés sensuelles, les écarts d'imagination, les atrocités *et tout le mauvais bagage de Shakespeare*".

Brandes, care în *Haupströmungen, Einleitung* condamnă pe literaţii danezi pentru că n-au transformat pe Werther al lui Goethe într-un spărgător de familie, iar pe Marchizul de Posa al lui Schiller în regicid — şi aceasta pentru că lui Brandes îi *convenea lui personal* astfel de tendenţe *revoluţionare în artă* — de la o vreme, de cînd pesemne, a ajuns la o mai adîncă înţelegere a artei, a început să condamne romanele lui Björnson (vezi *Revue des revues,* VI, 2, p. 161), tocmai pentru că descopere într-însele tendinţe care, deşi în concordanţă cu ale sale, *falsifică viaţa.* Cu alte cuvinte, Brandes a dobîndit putinţa de impersonalizare în virtutea căreia poţi condamna chiar ceea ce ţi-ar plăcea, şi poţi admira chiar ceea ce nu ţi-ar conveni.

Din această credință a criticii „științifice" a rezultat că dacă criticul are : 1 anume idei estetice, 2 anume teorii morale, 3 anume tendințe politice și 4 anume convingeri științifice, el are dreptul să condamne operele de artă, care par [a] că dau dreptate altor formule estetice, altor idei politice, altor teorii morale, altor convingeri științifice ; și, din contră, să releveze și să laude pe acelea care s-ar părea că consună cu părerile lui proprii.

Nu-i de ajuns criticului „științific" să cerceteze în viața artistului

> ...păcatele și vina
> Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sînt
> Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt —

pentru ca să întunece lumina binefăcătoare a operelor lui ; mai trebuie ca însuși criticul să-și scoată la iveală patimile, credințele, ideile — *eul* său, în fine, pentru ca prin ele să întunece și mai mult opera artistică. *Aceasta* însemnează „a critica din punctul de vedere al unui *ideal*, al idealului celui ce critică" [b].

★

Să vedem acum cîteva din rezultatele la care au ajuns doi din criticii noștri „științifici", Aron Densusianu și Dobrogeanu-Gherea [c], aplicînd aceste vederi la poeziile lui Eminescu.

---

[a] Zicem „par", pentru că o adevărată operă de artă nu poate da dreptate nici unei formule teoretice ; numai o înțelegere superficială îi pune pe seamă asemenea lucruri.

[b] Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I, p. 322.

[c] Un partizan al criticii lui Gherea crede că am făcut rău punînd pe A. Densusianu printre criticii „științifici", și încă alături de Gherea. Totuși, A. Densusianu este critic „științific", ca și Gherea ; deosebirea e numai că Aron Densusianu e mai sincer în părerile sale și mai imprudent ; pe cînd caracteristica lui Gherea este *prudența :* el ține în seamă și unele păreri generale, ba chiar le și susține, chiar dacă nu le-ar împărtăși. Altminteri, amîndoi se conduc de *aceleași metode.* Gherea spune *(Studii critice*, I, p. 6), că toată greșeala criticelor nu stă în mintea și caracterul lor, ci în *metodă.* Dar iată și dovezile, cum că Aron Densusianu urmează aceeași metodă ca și Gherea. Aron Densusianu zice : „Sînt scriitori la care *viața scriitorului este cheia scrierilor sale*". *(Rev. crit.*, II, nr. 5—6, p. 194), iar Gherea : „Și dacă reușește critica să ne zugrăvească pe poet tocmai cum e, atunci înțelegem lămurit de ce și cum creațiunea poetului este așa și cum nici nu poate fi altfel" *(St. crit.*, I, 34). Consecvent cu acest

Ce este „Luceafărul" ?

Aron Densusianu, mai înainte de a ne da răspunsul la această întrebare, ne spune ca orice critic „ştiinţific" că studiind personalitatea omenească a poetului, viaţa lui, găsim cheia poeziilor lui, adică a personalităţii lui artistice. Şi cum viaţa lui Eminescu a fost „dezordonată, confuză şi incoherentă", tot aşa trebuie să fie şi poezia lui. Astfel fondul poeziei *Luceafărul*, zice el, „este că o fată de împărat se înamorează *într-un* (sic !) luceafăr. Va să zică un amor bolnav, un somnambulism." Şi adaogă, conform teoriei : „toată piesa este o buiguială, nu se poate mai isterică". Şi, evident, dacă e „isterică", ea nu va avea nici o dezvoltare firească de idei şi de sentimente, şi totul va fi „o dîrdîire (!) lungă de aceleaşi stihuri, de aceleaşi idei..." Iată cum probează aceasta la cîteva strofe. Citărn şi strofele şi critica :

Şi cînd în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge [a] mînile pe piept,
I-nchide geana dulce ;

Şi din oglindă luminiş
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari bătînd închişi,
Pe faţa ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surîs
El tremura-n oglindă...

---

principiu de critică „ştiinţifică", Aron Densusianu cercetează viaţa lui Eminescu şi găseşte că trăsătura ei generală este incoherenţa, dezordinea, confuziunea ; aceleaşi calităţi trebuie să se găsească şi în operele lui Eminescu (*Ibid.*, p. 198—199). Gherea făcea tot aşa, numai că el, din viaţa lui Eminescu, lasă caracterul poetului la o parte, şi cercetează *numai* societatea în care a trăit, pentru a arunca defectele lui numai pe seama societăţii. Evident, procederea lui A. Densusianu e mai consecventă. Mai departe, Aron Densusianu arată că „demagogul" lui Eminescu din *Înger şi demon* trebuia să fie la fel cu poetul (*Ibid.*, p. 199) ; acelaşi lucru îl arată şi Gherea (*Stud. critice*, I, p. 93—96) etc. Celelalte analogii se vor vedea în cursul studiului.

Trebuie să adăogăm însă că Aron Densusianu nu a fost discipol al lui Gherea, nici al lui Brandes, nici al lui Taine, ci al lui Nordau (Max), ultimul cuvînt al criticii „ştiinţifice" (vezi prefaţa-dedicaţie la *Entartung*).

[a] Luceafărul, Hiperion.

Scanned with OKEN Scanner

„Va să zică, ea era cu ochii închiși ; era cu fața «întoarsă» și totuși privea la luceafăr și-i surîdea.

În fine, cum se face de în strofa dintîi luceafărul o atinge pe față, iar numaidecît în a doua zice că se resfrînge în oglindă ? Și oare luceafărul are raze atît de puternice să străbată prin fereastră, ba încă să se mai resfrîngă și în oglindă ?"

Negreșit, unele neînțelegeri ale criticului nu cad în sarcina metodei critice ; și nu critica „științifică" e de vină, pentru că criticul nu e făcut să înțeleagă poezia. Dar este o reflecție, și anume acea privitoare la posibilitatea luceafărului de a pătrunde prin fereastră și a se resfrînge în oglindă — care este dictată de-a dreptul de critica „științifică". Ideile științifice, analitice, despre puterea de resfrîngere a razelor nu-l lasă în pace pe critic, precum pe Dobrogeanu-Gherea, vorbind de *Satira III*, nu-l lasă în pace ideile științifice pe care le are asupra traiului din timpul evului mediu. Dar Aron Densusianu nu ne citează nici o lege științifică pentru a ne convinge că Luceafărul lui Eminescu nu poate să treacă și prin fereastră și să se resfrîngă și din oglindă ; pe cînd Gherea, ca să ne probeze că evul mediu nu este așa precum îl descrie Eminescu, ne citează, pe lîngă Björne, și pe Taine, și ne-ar mai cita și pe alții... dacă spațiul i-ar permite.

Tot așa acești critici „științifici" ar putea întreba despre adevărul științific cuprins în *Divina Comedie* sau în *Paradisul pierdut*, și ar putea lua la socoteală pe Shakespeare, că a inventat lucruri care nu există. Ce e *Visul dintr-o noapte de vară* ? Ce e această „buiguială isterică", în care amanții dorm și se deșteaptă cu altă dragoste în suflet ? Ce sînt acele credințe preistorice — ar zice Dobrogeanu-Gherea — pe care numai „corbii trecutului" caută să le ție vii în sufletul poporului neștiutor ? Oare Titania și Oberon există ? Se poate oare ca un om să se trezească avînd un cap de măgar, pe cînd el se știe bun zdravăn, precum, în aceeași comedie i se întîmplă lui Bottom ? Firește, se poate ! În artă toate se pot, numai să le înțelegi posibilitatea. Căci ceea ce trebuie să-i cerem artei nu e adevărul relațiunilor dintre lucruri, adevărul materialului întrebuințat în creațiune — ci adevărul artistic. Adevărul științific e unul ; adevărul artistic este altul, și a condamna *Luceafărul* lui Eminescu sau *Satira III* pe cuvîntul că cuprind neadevăruri științifice este tot una cu a contesta adevărul științific că pămîntul este rotund, pe temeiul faptului că noi intuitiv nu-l putem vedea decît plan. Evident, cel ce nu-și dă seama de aceste adevăruri, citind asemenea critice „științifice", ca cele relevate, poate rămîne cu cre-

Scanned with OKEN Scanner

dința că *Luceafărul* e o „nebunie", o „isterie", *Satira III*, o erezie științifică, și nu mai caută să le priceapă : arta pierde o minte care s-o înțeleagă, artistul cîștigă un dușman.

Dobrogeanu-Gherea, vrînd și d-sa să explice, „științifice**ș**te" *Luceafărul*, derivă fragmentul de personalitate artistică cuprins într-însul din stările sufletești ale personalității omenești a poetului : Eminescu în *Luceafărul* exprimă sentimentul său de invidie și gelozie. Cu privire la mărețul răspuns al lui Hiperion, cînd fata de împărat, în brațele lui Cătălin, își ridică ochii către cer spre dînsul :

Ce-ți pasă ție chip de lut
Dac-oi fi eu sau altul !

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece —

acest critic face următoarele reflecții care însă — să fim drepți — au meritul de a nu fi atît de categorice ca altele :

„*Se vede* că simpatiile poetului sînt pentru luceafăr, și *poate* între luceafăr și poet este ceva comun ; nouă însă, simpli muritori, *ne pare*, că e ceva de al vulpei, *care neputînd ajunge la struguri se mîngîie cu ideea că-s acri, necopți, stricați*" (sic !) [a].

Dar, în acest caz, de ce Gherea nu mergea mai departe cu explicarea lui ? De ce n-ar fi admis, împreună cu Aron Densusianu, că Eminescu a făcut *Satira III*, pentru că era *invidios* pe „favoriții guvernului, care huzureau în sînul țării" ?

Prudența ți-arată pînă unde trebuie să duci un atac — și Gherea a știut unde să se oprească. Scopul criticii sale, precum am văzut, nu era numai „științific", dar și „tactic".

Dar să trecem mai departe. Am văzut cum criticii noștri „științifici" au izbutit să întunece și să înjosească senina și înalta emoțiune estetică ce răsare din *Luceafărul*. Să vedem cum fac același lucru și cu *Înger și demon*.

Ce este *Înger și demon* ?

Dacă Dobrogeanu-Gherea ar fi fost un adevărat iubitor și cunoscător al artei, și-ar fi lăsat la o parte ideile politice, această „baltă de vise rebele" ; ar fi făcut abstracție de întinsele sale cu-

[a] Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, 179.

noştinţe literare, începînd cu *Prometeu* al lui Eschile şi sfîrşind cu *Demonul* lui Lermontov, şi ne-ar fi lămurit legătura dintre imaginile ce se desfăşoară în poemul lui Eminescu, pentru a ne face să pricepem unitatea lui; ne-ar fi lămurit ideea fundamentală, pe care el o concretizează — ideea pe care, sub o altă formă, am revelat-o şi în altă parte, că din orice fiinţă, oricît de josnică şi de respingătoare, oricît de îngrozitoare şi de răutăcioasă ar fi, poate răsări o rază de lumină care ne poate pătrunde pînă în suflet şi ne poate împăca cu dînsa. Demonul lui Eminescu despreţuieşte dumnezeirea, aţîţă poporul la revoltă în contra împărăţiei. În această luptă el este condus de *aceleaşi sentimente* care au creat dumnezeii şi împăraţii: *dreptatea* şi *iubirea*. El însuşi — oarecum Dumnezeu şi împărat, fără s-o ştie — se luptă în contra lui Dumnezeu şi a împăratului. Cum era atunci el să nu simtă la urma urmelor raza de lumină ce venea de la aceia ce reprezentau aceleaşi idei ca şi dînsul? Cum era să nu se înduioşeze şi să-şi împace furtuna mîniei, cînd fata de împărat — îngerul — condusă de aceleaşi simţiri, de care el însuşi fusese însufleţit în luptă, se apropie de patul său de bolnav şi-i dă mîngîierea cea din urmă? Sufletul lui trebuia să se topească la căldura acestei ultime mîngîieri, şi această topire a sufletului o simţim şi noi, şi, o dată cu dînsa, înţelegem că, deşi viaţa noastră, ca şi viaţa demonului, se poate sfîrşi fără să fi ajuns nici un scop, totuşi ea e una din armoniile adînci ale naturii şi are dreptul — fie ea cît de mizerabilă — la existenţă. Minunat sentiment, care moralizează mai mult decît sute de volume de declamaţii fioroase în contra nedreptăţilor sociale!

Aşa ar fi trebuit să facă criticii. Şi ar fi făcut desigur astfel, dacă i-ar fi lăsat „ştiinţa" în pace. În adevăr ea îi face pe critici să se întrebe: „Cine e demonul? ce *înfăţoşează el?*" E drept, numai Dobrogeanu-Gherea a răspuns pe larg la amîndouă întrebările. Aron Densusianu răspunde numai la a doua, în mod sumar, dar destul de expresiv. „Asemenea demagogi" — zice el, vorbind de Demon —, „departe de a fi demoni, sînt copilaşi care aleargă după fluturi, şi nici babele nu se tem de ei".[a] Iar Gherea, după ce arată ce colosali sînt demonii lui Eschile, Milton, Byron, Shelley, Goethe[b], Lermontov... exclamă[c]:

---

[a] *Revista crit. lit.*, II, nr. 4, 5, p. 96.

[b] Gherea a descoperit că Goethe are doi demoni — nu numai pe Mefistofeles dar şi pe... doctorul Faust!

[c] *Studii critice*, I, p. 96.

„Ce palidă, ce neînsemnată figură este în adevăr demonul lui Eminescu ! Un demon pocăit, decepţionat, pesimist ! Cît e cerul de la pămînt aşa de departe este acest demon de Prometeu, care s-a răzvrătit împotriva lui Zeus... Ce uriaşă figură !" „Ce mic e pocăitul, decepţionatul şi mai ales inconsecventul şi nelogicul demon al lui Eminescu !"

În ce dispoziţii pun pe cititori faţă de poema lui Eminescu aceste reflecţii — o simte oricine. Înţelegerea artistică este întunecată, emoţiunea estetică nimicită.

Dar Gherea, de astă dată, nu lasă, precum face Aron Densusianu, pe demon în pace, ci se întreabă :

„Cine-i demonul ?"

Şi-ndată şi răspunde :

„Demonul decepţionat şi pocăit a lui Eminescu e chiar singur poetul în unul din stadiurile evoluţiei sale ; iar cele după principii duşmane, ce se luptă în pieptul demonului, sînt principiile duşmane ce se luptau în inima poetului, principiul viitorului şi principiul trecutului : fondul prim de idealism optimist al poetului, cu *pesimismul german conservator* cîştigat mai tîrziu sub *înrîurirea mediului social.*" [a]

Evident, aceste reflecţii prezintă pe Eminescu ca o victimă a conservatismului pesimist german ; acest conservatism pesimist pe care-l avea mediul social — ceroul *Convorbirilor,* fireşte — l-a făcut să scrie un demon aşa de ticălos. Nu poetul e de vină, ci prietenii lui, care l-au îndemnat să scrie *Înger şi demon* pentru a le da dreptate lor, care aveau ideile „metafizico-conservatoare pesimiste !" — Gherea face astfel o îndoită lovitură : mai întîi loveşte în burghezii de la *Convorbiri,* şi al doilea, în contra poetului însuşi. Explicaţia, în adevăr, azvîrle toată vina pe societatea în care trăia Eminescu, dar în acelaşi timp prezintă poema lui Eminescu, ca fiind făcută *cu tendinţa* de a da dreptate ideilor unui anume cerc politic. Ce rezultă de aci ? Rezultă că poema, ca poemă, rămîne neînţeleasă în fondul ei artistic (care de altminteri, precum am văzut, n-are a face nici cu conservatismul, nici cu alte teorii politice) pentru toţi aceia care nu pot suferi acele idei politice.

---

[a] *Ibid.*, p. 96.

Am indicat mai sus fondul superior ce conține această poemă. Credem că este interesant, pentru a da măsura judecății artistice a lui Gherea, să arătăm mijloacele de care se servă ca să nimicească acel fond.

Eminescu ne arată la începutul poemului contrastul dintre *El-demonul*, răzvrătitorul — și dintre *Ea* — fata de împărat, *îngerul*. Pentru aceasta, el caracterizează, precum era firesc, pe răzvrătitor, cu cuvinte ca *demon, apostat, semănător de gînduri rebele*, pentru ca să fie în deplin contrast cu epitetele de înger, blînd, inimă de aur, cu care caracterizează pe fata de împărat.

Criticul relevează acest contrast și apoi citează numaidecît bucata în care Eminescu descrie deznădăjduirea demonului, ajuns la pragul morții fără să fi izbutit nimic — bucată în care, precum e natural, Eminescu arată gîndurile ce trec *prin capul răzvrătitorului*, fără să facă alte reflecții decît acelea ce țintesc să scoată în relief importanța acelor gînduri *din punctul de vedere al răzvrătitorului* :

Ah ! acele gînduri toate îndreptate contra lumii,
Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate
Cu-a lui Dumnezeu numire — astăzi toate-s îndreptate
Contra inimii murinde, sufletul vor să-i sugrume !

A muri fără speranță ! Cine știe amărăciunea,
Ce-i ascunsă-n aste vorbe ? — Să te simți neliber, mic,
Să vezi marile-aspirații că-s reduse la nimic,
Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune,

C-opunîndu-te la ele, tu viața-ți risipești —
Și cînd mori să vezi că-n lume viețuit-ai *în zadar :*
O astfel de moarte-i iadul ! Alte lacrimi, alt amar
Mai crud nici e cu putință : *Simți că nimica nu ești.*

Și acele gînduri negre mai nici a muri nu-l lasă.
Cum a intrat el în viață ? Cît amor de drept și bine,
Cîtă sinceră frăție adusese el cu sine ?
Și răsplata ? — Amărîrea, care sufletu-i apasă.

Criticului însă i se pare că a descrie astfel starea sufletească a demonului, după ce arătase contrastul dintre *El* și *Ea*, cu epitetele știute, însemnează nici mai mult nici mai puțin decît... contradicție :

Scanned with OKEN Scanner

„Dar este o nepotrivire între aceste strofe și cele dinainte. Dacă demonul a intrat în viață purtător de veste bună de iubire, de frăție, de dreptate, de ce (Eminescu) îl arată pe *El* dușman *Ei*; de ce-l numește *apostat*?" [a]

Dar starea sufletească a demonului — pe care Eminescu trebuie s-o raporteze așa precum era verosimil să fie — nu are a face întru nimic cu expunerea obiectivă a contrastului dintre *El* și *Ea*. Toate ideile din citatul de mai sus sînt ideile *demonului* — *el* crede că a adus dreptate și bine, *el* crede că, predicînd contra „ordinei îmbrăcate cu a lui Dumnezeu numire" aduce „sincera frăție", și tot *el* e deznădăjduit că n-a putut săvîrși nimic. În toate acestea, poetul nu face — și nu trebuie să facă — altceva decît să reliefeze importanța acestor credințe ale demonului, pentru a ne face să pricepem starea lui de deznădăjduire supremă. Ce crede Eminescu despre aceste idei ale demonului e în afară din chestie; el nici nu poate să ne spună ce crede; datoria lui de artist e de a ne înfățișa contrastul dintre *El* și *Ea*, și de a ne arăta în *El* ceea ce vedea și fata de împărat și toată cealaltă lume, care nu înțelegea adîncul învățăturilor lui — adică de a ne arăta pe răzvrătitorul, apostatul, semănătorul de gîndiri rebele. De aceea poetul îi și dă la început aceste epitete, dar cînd e vorba să arate ceea ce demonul crede de sine însuși, firește nu i le mai dă.

Dar pe lîngă obiecția de sus, criticul mai face și altele. Eminescu, vorbind de demon îl arată, firește, ca pe un răzvrătit, „semănînd gîndiri rebele" și semănîndu-le în inimi care, ca și a lui, au pierdut credința în ordinea îmbrăcată cu a lui Dumnezeu numire, care adică sînt „pustiite". Criticul însă, plecînd de la opinia pe care demonul o are despre sine însuși, și pe care Eminescu e nevoit s-o raporteze *tale quale* în versurile citate — se simte în drept să reflecteze: „Demonul nu este deci duhul «răului», și dacă «seamănă gîndiri rebele», apoi le seamănă în inimi *pline* și ele de dorința pentru bine, dragoste, frăție, iar nu în «inimi pustiite»." [b]

Dar ceea ce e mai primejdios e dilema în care criticul nostru strînge pe poet, în rîndurile următoare:

---

[a] *Ibid.*, p. 95.

[b] *Ibid.*, p. 95.

„Sfîrşitul poeziei arată şi mai multă nepotrivire. La murindul demon vine *Ea* să-l împace, atunci *El*, răzvrătitorul, a priceput-o şi-i zice :

Am voit viaţa-ntreagă să pot răscula poporul
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis —
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i... e amorul.

Iată iarăşi demonul ca o întrupare a duhului rău, iertat de cer, şi pentru împăcarea căruia cerul trimite un înger, pe *Ea*, simbolizarea amorului. Dar cine este acest *cer*, acest Dumnezeu ? Una din două : Ori e icoana binelui, dreptăţii, iubirii, şi atunci demonul n-avea pentru ce se sfădi cu cerul, pentru că, aducînd cu sine «drept, bine, frăţie, dreptate, amor», el ar fi fost trimisul cerului, înfăţişătorul lui Dumnezeu : ori acest cer e o putere cu totul duşmană binelui, dreptăţii, iubirii, şi atunci solul lui nu putea fi îngerul iubirii, care-l înfăţişează în împăcarea cu demonul... Ce mic e decepţionatul, pocăitul şi mai ales *inconsecventul* şi *nelogicul* demon al lui Eminesou.“ [a]

Această dilemă ar veni cam ca următoarea : „Dobrogeanu-Gherea nu vrea cu nici un preţ să cumpere ieri — să zicem — o carte ; se întîmplă însă că azi are trebuinţă tocmai de acea carte, şi Gherea, care *ieri* nu vroia s-o cumpere cu nici un preţ, *azi* se duce şi-o cumpără. Atunci venim noi şi-l punem în dilemă : ori aveai trebuinţă de carte şi atunci trebuia s-o cumperi *ieri*, ori n-aveai trebuinţă, şi atunci de ce o cumperi *astăzi* ? Ce palidă şi mai cu seamă ce inconsecventă şi nelogică este purtarea lui Dobrogeanu-Gherea !“

În acest fel ar suna dilema criticului lui Eminescu, dacă materia cu care se ocupă nu i-ar înălţa oarecum prestigiul ? E nelogic, cînd înţelegi un lucru, să nu mai susţii contrariul ? E nelogic că demonul reprezintă el pe Eminescu sau pe vreo fiinţă imaginară, recunoaşte la urma urmelor, în mijlocul formelor în contra cărora se luptă, acelaşi element de dreptate, frăţie, iubire, pe care-l vede într-însul ? Căci ea e fată de împărat, trăieşte într-o lume care simbolizează apăsarea, şi totuşi cînd *El* e în agonie, nu-i vine de nicăieri lumina mîngîierii decît tocmai din partea acelei lumi pe care o vrăjmăşise atît de mult ! Şi e nelogic şi neconsecvent, pentru că ajunge să

[a] *Ibid.*, p. 95—96.

Scanned with OKEN Scanner

priceapă *un adevăr* pe care nu-l pricepuse mai înainte — adevărul adînc că în sînul existenţei, ceea ce din necunoştinţă considerăm ca rău, poate să fie bun, dacă ne dăm osteneala să-l cunoaştem ?

Iată mijloacele pe care le-au întrebuinţat criticii noştri „ştiinţifici" ca să se întunece înţelegerea unora din poemele lui Eminescu. Tot aşa am putea arăta cum unele teorii estetice, ca bunioară întrebuinţarea numai a prezentului în crearea operelor de artă, sau condamnarea fantasticului în poezie, sau idealul social sau idealul femeii au adus un mare prejudiciu celui mai mare poet al nostru, Am putea arăta că, şi în aceste chestii, modul de a judeca al lui Aron Densusianu nu e departe de al lui Gherea, că unul şi altul — cu deosebirea că unul e naţionalist şi altul socialist — contribuie în acelaşi chip să arunce lutul gîndirii lor peste mîna de aur a unuia dintre cei mai însemnaţi poeţi ai lumii !

Pentru astă dată credem că din analiza exemplelor de mai sus cititorii s-au convins că noile procedări ale criticii „ştiinţifice" — şi cu deosebire acelea ale criticilor noştri — *întunecă înţelegerea artistică a operelor de artă.*

Rămînînd numai la stadiul operei de artă şi căutînd s-o pricepem ca pe o operă de artă, ca pe un fragment al existenţei eterne, noi nu putem să nu ne simţim atraşi de cel ce a creat-o : el vorbeşte celor mai adînci preocupări de inimă şi de gîndire ale fiecăruia din noi. Critica „ştiinţifică", avînd pretenţia de a ne da starea sufletească şi celelalte împrejurări externe din care operele de artă au izvorît, ne pune în faţă toate turburările vieţii, toate mizeriile sufleteşti şi fizice, pe care artistul poate mai mult ca oricine le încearcă, şi astfel înţelegerea pură şi senină a creaţiunilor lui se află zădărnicită. Şi, desigur viaţa lui Goethe — pentru a lua un exemplu — în amănunţimile şi resorturile ei, aduce mai mult prejudiţiu înţelegerii operelor lui decît sute de volume, în care un critic s-ar încerca să le critice din punct de vedere estetic. Ceva mai mult : chiar cînd critica relevă calităţile personale prea simpatice ale unui artist, lucrează în paguba operelor lui. Un conservator citeşte mai cu plăcere din Eminescu *Satira III.* Dar oare plusul acela de plăcere, care e provenit dintr-o satisfacţie pronunţată a egoismului propriu, nu întunecă el întru nimic adevărata emoţiune estetică senină ? Un socialist citeşte mai cu plăcere prima parte din *Împărat şi proletar*, şi pentru

Scanned with OKEN Scanner

că-i place, crede că și-a înălțat sufletul. E tot atîta înălțare în această plăcere ca și aceea a unui cazac care, spre a se azvîrli cu curaj în luptă, dă dușca bidonul cu rachiu.

★

Se știe că geniile, cît trăiesc, rar sînt recunoscute de contemporani așa precum s-ar cuveni : această nerecunoaștere este chiar o plîngere necurmată a lor.

...Geniul — o nefericire

a zis Eminescu. Din ce pricină ? Desigur, în mare parte, din pricină că personalitatea lor omenească posedă calități care în mintea oamenilor cu știință, fără știință, întunecă personalitatea lor artistică. Astfel capacitatea de a înțelege cu dreptate operele de artă ale unui artist vine, mai adeseori, după ce personalitatea lui omenească a pierit din lume. Iar critica „științifică", vrînd s-o reînvie, și încă foarte rău, în toate părțile ei, înalte și josnice, ce alta face, dacă nu să turbure judecata celor ce vor să guste operele de artă și să le jignească înțelegerea ?

Astfel, *critica științifică, ale cărei merite științifice sînt contestabile, se mai prezintă și ca o dușmană din cele mai periculoase ale adevăratelor opere de artă și a adevăraților artiști.*

METODA ISTORICĂ ȘI METODA ESTETICĂ ÎN LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

I

Studiul literaturii, aşa cum îl înţelegem noi, este deosebit de modul *general* în care se face în genere în universităţi şi academii — atît prin *concepţiunea*, pe care se întemeiază, cît şi prin *extensiunea*, pe care tocmai din pricina acestei concepţiuni trebuie s-o aibă.

Şi, mai întîi, studiile literare, cum se fac de obicei, au o caracteristică : sînt *istorice*. Ceea ce-l preocupă pe omul de ştiinţă literară nu este studiul operelor în sine, nu este năzuinţa de a prinde şi fixa din studiul lor elementele statornice, menite să fie o hrană eternă a sufletului omenesc, ci explicaţia lor istorică, modul cum s-au produs, accidentele de timp şi spaţiu, în care au luat naştere, legătura concretă dintre deosebitele lor elemente şi dintre viaţa scriitorilor, relaţiunea dintre ele şi atmosfera literară, politică şi socială a timpului, conexiunea dintre ele şi operele anterioare — cu un cuvînt, istoria lor, semnificaţia lor istorică în evoluţia generală, atît a scriitorului, cît şi a poporului care a produs-o.

Această metodă de cercetare, pe care literatura o are în comun cu toate ştiinţele privitoare la fenomenele biologice, psihologice şi mai cu seamă sociale, nu e nouă. De aproape un veac, în unele privinţe — de un veac şi mai bine în altele —, ideea istorică, fie sub forma empirică, a istorismului propriu-zis, fie sub forma filozofică, a evoluţiunii, s-a impus din ce în ce mai mult în toate domeniile ştiinţei. Numele lui Herder, care cel dintîi a căutat să arate că numai atunci o producţiune literară poate fi pricepută cu adevărat cînd este pusă în legătură cu mediul în care a luat naştere ; şi numele lui Hegel, care cel dintîi, într-un vast sistem, a căutat să arate că

toate producțiile spiritului omenesc urmează o anume evoluțiune —, sînt cele două mari nume de care se leagă metoda istorică și metoda evoluțiunii în studiul manifestărilor vieții omenești. După acest principiu metodic formele cu care se înfățișează viața în genere, dar mai cu seamă produsele vieții omenești, în special formele sociale, guvernămînt, limbă, obiceiuri ; formele economice, industrie, comerț, consumație ; formele vieții sufletești, religie, știință, artă, filozofie — nu pot fi studiate și înțelese în adevărata lor ființă, decît dacă le concepem ca niște simple *faze* trecătoare ale unor existențe care dăinuiesc în timp și care, tocmai pentru aceasta, au trebuit pe de o parte să aibă, pînă la completa nimicire, în viitor, alte faze, pe care omul de știință trebuie, pe cît posibil, să le inducă și să le stabilească cu mai multă sau mai puțină probabilitate. Toate lucrurile sînt într-o continuă schimbare, într-o continuă mișcare de evoluție și disoluție, de naștere, creștere și nimicire — iar știința nu poate cu adevărat să-și dea seama de ele decît urmărind istoricește procesul lor de dezvoltare, culminare și dezagregare.

Această idee, degajată de speculațiunile metafizice ale filozofiei germane, a devenit populară cu deosebire prin cercetările și speculațiunile a doi filozofi și oameni de știință englezi : Charles Darwin și Herbert Spencer, unul prin lucrarea sa biologică asupra *Originii speciilor*, celălalt prin sistemul său de filozofie sintetică, ale cărei baze le-a pus în fundamentala carte intitulată *Primele principii*. Dar aplicația ei la literatură și artă, aplicație care a făcut școală și a fost adoptată, sub diferite forme, de mai toți cercetătorii literari ai culturii moderne, a fost făcută cu deosebire de două spirite franceze în prima și a doua jumătate a secolului trecut — Sainte-Beuve și Taine. Unul, Sainte-Beuve, a dus aproape de perfecție metoda de explicare a operelor literare prin studiul vieții scriitorului și reprezintă astfel *istorismul propriu-zis* ; celălalt, Taine, a căutat să dea o explicație filozofică întregii producțiuni literare și artistice ale unui popor și a arătat că ea depinde de factorii numiți de dînsul, *rasă, mediu* și *moment*, reprezentînd astfel *direcțiunea filozofică* a curentului istoric. În fine, sub forma originală de *evoluție a genurilor literare*, această direcțiune a fost dusă mai departe de criticul, mort anii trecuți în plină vigoare, Ferdinand Brunetière, care a căutat să împreune, în explicarea producțiunii literare, fără totuși să izbutească, preciziunea cercetării istorice a lui Sainte-Beuve cu preocuparea de idei generale și filozofice a lui Taine.

Începută, cîrmuită, aplicată de aceste mari spirite, ea s-a impus, firește, și începuturilor de cercetare literară, la noi. Trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

observăm însă că în aceste începuturi se disting totuşi două tendinţe deosebite în ce priveşte cercetarea literară. Una din aceste tendinţe, reprezentată prin activitatea critică a d-lui Titu Maiorescu, fără să osîndească făţiş metoda istorică, are aparenţa de a nu o admite, întrucît ea se mărgineşte numai la cercetarea valorii estetice a operelor literare, căutînd să deosebească operele de valoare şi să osîndească pe cele slabe. *Criticele* sale, care mai au meritul că, referindu-se cu deosebire la producţia literară, judecă cu temei întreaga noastră cultură pripită de acum 40 ani, îşi propun, mai-nainte de toate, un singur scop practic, să pregătească prin cultura critică conştiinţa românească în aşa fel, încît să poată deosebi produsele intelectuale, şi deci şi pe cele literare, false, de cele adevărate.

Faţă în faţă cu această tendinţă, prin anii 1880—1890, şi după ce activitatea critică a d-lui Maiorescu începuse să-şi producă efectul, se iveşte a doua tendinţă —, direct influenţată de Taine şi de imitatorul său şi al lui Sainte-Beuve, criticul danez Georg Brandes —, tendinţa reprezentată prin activitatea critică a d-lui C. Dobrogeanu-Gherea, care, declarînd de insuficientă activitatea d-lui Titu Maiorescu, îşi propune s-o întregească prin încercarea de a explica operele literare, şi în specie opera lui Eminescu, prin factorii istorici sub influenţa cărora acea activitate s-a produs. Deşi cu metoda împrumutată, originalitatea d-lui Gherea se arată totuşi, pe de o parte, prin aplicaţia în domeniul literaturii a ideilor economice ale lui Karl Marx, discipolul lui Hegel, iar pe de altă parte, prin încercarea de a lămuri frumuseţile operelor poetice prin analize estetice care, oricît de imperfecte ar fi în unele privinţe, au fost gustate de generaţiunea de atunci şi au avut asupra dezvoltării conştiinţei noastre literare o influenţă ce nu se poate nega.

Deşi diferite, aceste două tendinţe în cercetarea operelor literare nu erau totuşi atît de deosebite în conştiinţa literară a reprezentanţilor lor. Nici d-nul Maiorescu nu era într-atît strein de curentul istoric în cercetarea literară, nici d-nul Gherea nu era atît de adversar, în fond, metodei estetico-critice, aplicată cu atîta strălucire şi succes în criticele sale de d-nul Maiorescu. D-nul Maiorescu, prin lucrările sale ulterioare — spre exemplu, prin studiile *Eminescu şi poeziile lui* şi *Ioan Popovici-Bănăţeanu*, fără să mai vorbesc de *Introducerea la discursurile parlamentare*, a arătat îndestul, deşi fără pedantismul procederii ştiinţifice, cît de mult preţ pune pe metoda istorică ; iar faptul de a nu o fi aplicat, în perioada culminantă a activităţii sale critice, se explică prin simţimîntul ce-l avea despre nepotrivirea dintre astfel de studii şi conştiinţa literară

Scanned with OKEN Scanner

nepregătită a publicului român de pe atunci. La rîndul său, d-nul Gherea interesează astăzi pe cititori, nu atît prin explicările sociologice mai mult sau mai puțin silnicite pe care le dă (de exemplu pesimismului lui Eminescu), cît prin criticele pe care le face unor producțiuni fie ale lui Eminescu, fie ale altora. Negreșit, nu toate aceste critice arată o deosebită distincțiune a spiritului, și nimeni n-are să le admire, cînd, de pildă, compară starea sufletească a *Luceafărului* lui Eminescu cu acea a vulpii care nu poate să ajungă la strugurii copți; dar, oricum, multe din aceste critice sînt tot așa de „judecătorești" ca și ale d-lui Maiorescu, și interesează și astăzi. Ele sînt impuse natural de materia pe care o tratează și, oricît și-ar propune să fie *numai* științific, adică numai minte care *constată* și care, deci, nici nu laudă, nici nu osîndește, în realitate el laudă și judecă la fiece moment, adică critică în același fel ca și d-nul Maiorescu, numai nu tot așa de inoisiv ca dînsul. De fapt, mai toți cercetătorii literari mai mărunți și mai tineri, fie în legătură cu d-nul Maiorescu, fie în legătură cu d-nul Dobrogeanu-Gherea, și-au dat seama că nici unul, nici celălalt nu sînt streini de marele curent istoric al științei apusene și au adoptat cu hotărîre acest metod de cercetare.

Față în față cu această concepțiune istorică, dominantă astăzi în studiul literaturii, punem concepțiunea pe care — din pricină că se întemeiază pe respectul operei literare, în ceea ce ea are mai esențial, mai propriu și mai durabil — o putem numi metoda *literară* sau *estetică* a literaturii. După această concepțiune, metoda de cercetare constă, mai întîi de toate, în ignorarea completă a condițiunilor istorice, a accidentelor de timp și de spațiu în care s-a produs opera. Ceea ce trebuie să intereseze pe literator, după această concepțiune, nu este nici viața autorului, nici poporul din care face parte, nici epoca, nici împrejurările de orice natură, care au putut să aibă vreo influență asupra producerii ei.

Nu este locul aci ca să dezvolt ideea filozofică în care această concepțiune își are temeiul. Atît totuși se poate spune, că timpul care este considerat ca element esențial în metoda istorică, că fazele succesive, pe care trebuie să le aibă un lucru în deosebitele momente ale existenței lui — nu au importanță decît întrucît, în desfășurarea lor, descoperim un element *statornic*. Ceea ce ne interesează în perindarea necurmată a înfățișării lucrurilor, nu sînt însăși aceste înfățișări în infinitele lor elemente — ci *relațiile permanente* pe care mintea cercetătoare le descoperă în infinita lor varie-

Scanned with OKEN Scanner

tate. Istorismul, care se interesează tocmai de fazele prin care trece orice existență în devenirea ei, împinge spiritul să dea importanță din ce în ce mai mult *concretului* și *accidentalului*, scăpînd din vedere că acest concret și acest accidental este trecător și variabil. Căutînd să reconstituie împrejurările concrete, care, la un moment dat — clipă pierdută în noianul veșniciei — au produs o operă, istorismul pierde din vedere *permanentul*, care este înfăptuit în acea operă, și care e tocmai menit să biruie veșnicia.

Veșnicia, de altfel, nu are alt înțeles decît negarea timpului însuși. Vorba lui Dumnezeu cel veșnic către Hiperion al lui Eminescu :

Noi nu avem nici timp, nici loc
Și nu cunoaștem moarte...

Ceea ce ne interesează în desfășurarea istorică a culturii omenești nu sînt nici rătăcirile minții omului, nici extravagantele sensibilității lui bolnave, nici clădirile șubrede și trecătoare ale voinței lui.

Adevărul, Frumusețea, Binele nu fac parte nici din aceste rătăciri, nici din aceste ciudățenii, nici din aceste șubrede alcătuiri. Adevărul este ceea ce a rămas *permanent* din toate fluctuațiunile istorice ale inteligenței ; Frumusețea este ceea ce a rămas *permanent* din toate frămîntările istorice ale simțirii ; Binele este ceea ce a rămas *permanent* din zbuciumările istorice ale activității umane.

Nu ceea ce e istoric trebuie dar să intereseze în primul rînd cultura omenirii, ci *ceea ce se dovedește a fi fost de valoare, nu atît atunci cînd s-a produs, cît astăzi*. Trecutul nu are importanță decît întrucît vorbește prezentului, iar din trecut nu poate vorbi prezentului decît ceea ce ne poate face să uităm că e trecut.

Și deci nu vrem să știm nici de cine e făcută o operă, nici la ce popor, nici cînd, nici în ce împrejurări. Ceea ce vrem să știm dintr-însa, ceea ce vrem să cunoaștem, să pătrundem și să asimilăm, ceea ce recunoaștem că poate contribui la îmbogățirea, adîncirea, înfrumusețarea sufletului este ceea ce pricepem dintr-însa, fără să cunoaștem condițiile istorice, care au produs-o. Acea parte sufletească concretizată în operă, acel cristal sufletesc închegat în alte timpuri și în alte locuri decît cele de astăzi, prin însăși esența lui, este mai presus de timpul în care s-a produs. De n-ar fi mai presus decît el, n-ar putea să lumineze în timpul de astăzi tot așa de limpede, și poate chiar mai limpede decît a putut lumina atunci.

Acest cristal sufletesc ne interesează ; în contemplarea lui plină de emoțiune stă farmecul adevărat literar ; în curățirea lui de

orice element accidental şi trecător cu oarecare înţeles atunci, dar cu foarte puţin sau fără nici un înţeles astăzi, stă prima operaţiune de analiză ştiinţifică şi de fixare a adevărului sufletesc ce se află întrupat în acea operă ; în descrierea metodică a însuşirilor lui şi în determinarea valorii fiecăreia din aceste însuşiri stă metoda de cercetare cu adevărat *firească* a operei literare. În compararea lui cu însuşirile altora, cristale sufleteşti, închegate în alte opere literare din alte vremuri şi din alte locuri —, comparaţie care ne face să întrunim într-o singură impresiune şi într-o singură privire înţelegătoare opere care, altminteri, istoriceşte şi în aparenţă sînt streine unele de altele —, stă desăvîrşirea metodei care duce la clasificarea operelor literare, şi deci la însuşi conspectul general al sufletului omenesc, aşa cum se găseşte astăzi în toată plenitudinea lui transfigurată.

Vor fi, desigur, şi sînt în realitate foarte interesante cercetări istorice cu privire la autorul celei mai frumoase epopei pe care ne-a lăsat-o antichitatea, *Iliada*. Interesante, conjecturile întemeiate fie pe texte, fie pe cercetări arheologice, ale deosebiţilor istorici literari, care de un secol şi mai bine se ocupă cu paternitatea acestei capodopere. Dar oare părerea, atît de savant susţinută şi mai pe urmă delăsată, a unui Wolff, că *Iliada* este o simplă însăilare de cîntece poporane relative la acelaşi eveniment, sau părerea altora, că Homer în adevăr a existat, ca autor al *Iliadei*, dar că amănuntele ce dă asupra vieţii aheilor sau poporului troian sînt contrazise de cercetările arheologice făcute în timpul din urmă pe pămîntul unde a existat o dată Troia, sau cercetările de amănunt ale filologilor eruditi, care au căutat să determine sîmburele primitiv şi adausele cîntăreţilor sau criticilor de mai tîrziu — oare toate aceste cercetări, în care mintea omenească s-a putut vădi îndrăzneaţă şi subtilă, ingenioasă şi pătrunzătoare, setoasă de adevăr şi nerespectuoasă faţă de tradiţii, adăogat-au cumva o rază mai mult la înţelesul adînc omenesc, la emoţia puternică şi veşnic tînără care luminează şi încălzeşte orice suflet, aşa cum este cristalizată în creaţiunea genială a marelui poet al *Iliadei* ? Oare această operă, în care descoperim acest adînc înţeles şi această puternică şi veşnic tînără emoţiune, nu devine, prin acele cercetări lăturalnice de natură istorică, oarecum numai un simplu *pretext* pentru deşarta dezvăluire a inteligenţei, care, cu cît se pierde în varietatea amănuntelor, cu atît se crede mai puternică ? Şi oare, toomai din pricina acestei sagacităţi deplasate, istoria nu este ea totul, iar literatura, nicăieri ?

Scanned with OKEN Scanner

Orice am zice, dar dacă astăzi splendida literatură clasică, cea mai aleasă hrană pentru cele mai alese suflete, şi-a pierdut imperiul asupra conştiinţei literare publice, aceasta nu se datoreşte, în cea mai mare parte, decît unei singure cauze : metodei istorice în cercetarea literaturii. O lectură superficială, în cazul cel mai bun, o simplă analiză, în cele mai multe cazuri, un simplu rezumat este suficient cercetătorului istoric, ca să se avînte în literatură după metoda istorică, şi de aceea sînt atît de dese cazurile în care cunoştinţa literară a licenţiaţilor şi doctorilor noştri se reduce la o înşirare de titluri de opere — adevărate *flatus vocis* — şi la o indigestă îngrămădire de date istorice în legătură cu opera poeţilor şi scriitorilor.

Aceasta însă poate fi istorie literară, dar nu e literatură.

O operă literară nu se poate zice că e cunoscută decît atunci cînd, la auzul titlului ei, se deşteaptă în sufletul nostru întreaga lumină sentimentală pe care am avut-o la lectura ei ; întreaga desfăşurare de stări sufleteşti, de acţiuni şi de personagii principale şi secundare, şi întregul înţeles al relaţiunii dintre ideea fundamentală, sîmburul de viaţă ce constituie unitatea ei, şi între ideile secundare, prin care acel sîmbur este concretizat. Numai în posesiunea intelectual-sentimental-energetică a concepţiunii unei opere şi în reamintirea ei fără sforţare stă adevărata cunoştinţă literară a unei opere, iar toată adevărata noastră cunoştinţă ştiinţifică despre ea nu se poate dobîndi decît prin reflectarea asupra acestei amintiri, prin analizarea elementelor ei, prin determinarea însuşirilor ei, şi prin comparaţia dintre ea şi dintre alte amintiri relative la alte opere analoage.

Ceea ce se cere dar de la omul de ştiinţă literară care vrea să studieze în mod ştiinţific literatura nu este memoria intelectuală, rece şi superficială a eruditului istoric, ci memoria senzitivă *integrală*, a cercetătorului contemplativ. Nu mulţimea cărţilor citite, nu destrămarea lor în mii şi zeci de mii de fişe, nu combinarea lor în compilaţii mai mult sau mai puţin inteligente dă putere adevăratului cercetător de ştiinţă literară. Puterea lui stă în siguranţa gustului, care-l face să deosebească repede operele literare vrednice de studiat de cele nevrednice ; în adîncimea pătrunderii simpatice a fondului acestor opere literare, ce merită studiul ; în uşurinţa, cu care poate să-şi fixeze atenţia caldă asupra stărilor sufleteşti esenţiale şi permanente dintr-însele, neglijînd pe cele accidentale şi trecătoare şi, în fine, şi mai cu seamă, în destoinicia memoriei sale integrale de a le reţine, de a le avea totdeauna la îndemîna con-

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţei, în întregul lor şi în toată vibraţia sentimentală a vieţii lor interne, pentru a le putea descrie, compara cu altele şi clasifica potrivit cu asemănările profunde organice naturale, ce se găsesc între ele.

În acest fel înţeleasă, literatura cere din partea cercetătorului literar condiţiuni pe care puţini pot să le îndeplinească ; şi în realitate, pe cît metoda istorică este uşor de aplicat, pe atît este de grea şi totuşi necesară metoda estetică sau literară ce încercăm să caracterizăm.

Această metodă, care nu părăseşte un moment din vedere impresia literară a operelor, şi care, spre deosebire de metoda istorică, avem dreptul s-o numim *metoda naturală a literaturii,* cere mai întîi de la cercetător trei condiţiuni : cercetătorul să fie înzestrat cu *gust literar firesc,* dar şi *cultivat,* adică cu capacitatea de a simţi frumuseţea literară ; şi apoi, să aibă o cunoştinţă cît mai sigură a principiilor în virtutea cărora se realizează frumuseţea în genere şi frumuseţea literară în special, să fie adică stăpîn pe principiile ce constituie *Estetica* — acea ştiinţă, de care literatorul istoric nu vrea să audă, dar pe care totuşi o practică în mod empiric şi superficial, întocmai precum faimosul burghez gentilom făcea proză fără să ştie.

În genere, cei care fac literatură astăzi au despre opera literară o noţiune mai mult inteleotuală. Li se pare că, dacă pot să povestească cu oarecare uşurinţă subiectul unui roman sau unei drame, că dacă, cu această ocazie, pe de o parte pot să facă oarecare legături cu viaţa autorului, cu cultura lui, cu ambianţa socială, iar pe de alta, pot să-şi manifesteze mulţumirea sau nemulţumirea faţă de unele elemente ale operei, şi dacă mai cu seamă pot face acest lucru într-un stil atrăgător — prin chiar aceasta au şi făcut literatură.

E prea puţin. Omul de ştiinţă literară adevărat trebuie să dovedească, pe de o parte, că a pătruns *viaţa* sintetică şi adîncă ce coprinde opera, şi în acelaşi timp să ne facă să simţim *calitatea specială* a acestei vieţi. Dar de fapt miile de opere literare, care inundă piaţa universală cu valorile lor mai adesea turburi, oricît de interesant ar fi înfăţişate de foiletonistul de jurnal sau de revistă, n-au într-însele nimic din viaţa puternică şi vibrantă, cu care să intereseze viitorimea. Calitatea vieţii ce descoperim în ele este o calitate inferioară, cu valoare trecătoare, interesînd mai mult intelectul omenirii de astăzi, dar neputînd să aibă nici un răsunet în viitor. Cu toate acestea, literaţii şi criticii crescuţi în metoda istorică n-au îndrăzneala mai niciodată să arate inferioritatea acestei

calităţi şi caută să intereseze publicul cu tot felul de producţiuni care nu merită nici o atenţie. Asemenea lucrări literare în care, scoţîndu-se în relief importanţa momentană a unei opere literare, se neglijează *nemicnicia* ei reală sînt de despreţuit. Adevărata ştiinţă literară nu poate lucra astfel. Năzuinţa adevăratului gust literar este de a găsi în producţia literară a prezentului acel element permanent, care să poată fi adăogat ca o contribuţie a timpului de astăzi la elementele permanente, pe care ni le-a lăsat moştenire creaţiunea genială a veacurilor. Şi, deci, gustul unui adevărat om de ştiinţă literară nu este nici gustul unui cenaclu, nici gustul unei şcoale, nici gustul unei mode, nici gustul unui anume popor sau nici chiar al unei întregi civilizaţii, ci gustul care, ridicîndu-se deasupra intereselor mai mult sau mai puţin strimte ale unui timp sau ale unui loc, are putinţa să îmbrăţişeze, admirînd şi preţuind, toate producţiunile geniale ale omenirii şi are curajul de a cere de la orice producţiune literară a timpului său să conţină întrînsa un element nou şi profund al sufletului omenesc, un element unic şi permanent — *original* în cel mai strict înţeles al cuvîntului —, singurul care-i poate da dreptul să afirme că are aceeaşi *calitate de viaţă* ca şi aceea ce se găseşte în tezaurul clasic literar al omenirii.

În intransigenţa lui, literatorul adevărat *ierarhizează* producţiunile literare şi nu recunoaşte o adevărată valoare decît acelora care pot fi puse alături, măcar printr-unele calităţi, cu producţiile clasice. Dar ca să dobîndească această intransigenţă, ca să-şi însuşească această siguranţă de ierarhizare, ca să cîştige această înaltă putere de discernămînt, literatorul are trebuinţă de un gust înnăscut, dar, cum am zis, cultivat. I se cere să fi citit şi să fi pătruns toate capodoperele însemnate literare ale literaturii universale, adică să fi luat cunoştinţă, să fi experimentat cu sufletul său toate acele concrete sufleteşti care, cristalizate în trecutul omenirii, pot să lumineze cu aceeaşi tărie şi sufletul nostru de astăzi.

Dar, în afară de acest gust natural şi această cultură, literatorul trebuie să fie stăpîn, cum am spus, pe principiile estetice. O impresiune oricît de justă şi de sigură ar fi, şi oricît s-ar datora unui gust nu numai natural, dar şi cu toată sîrguinţa cultivat, rămîne o simplă impresie, adică ceva care se leagă numai de partea superficială a sufletului nostru. O impresie ca să devină o adevărată realitate sufletească trebuie să aibă rădăcini în cele mai adînci manifestări ale sufletului nostru; ea trebuie, prin urmare, pusă în legătură nu numai cu sensibilitatea noastră sau cu tendinţele noastre,

Scanned with OKEN Scanner

dar mai cu seamă cu partea rațională a sufletului nostru. O impresie nu este durabilă decît numai dacă este *raționalizată*, iar raționalizarea unei impresii, privitoare la valoarea unei opere nu se poate face decît atunci cînd cel ce are impresia poate să arate în același timp temeiurile ei, motivele care-l îndreptățesc s-o afirme, dovezile care pot face și pe alții, cu mai puțin gust și mai puțină cultură, s-o admită.

Impresia justă a gustului ales și cultivat cere să fie justificată prin rațiunea pătrunzătoare și luminată. Una se sprijină pe cealaltă, și amîndouă, pentru adevărata cercetare literară, nu fac decît una. Nu înțelegem cultură estetică fără gust literar, precum nu înțelegem gust literar fără cultură estetică, și pe cît de superficială apare o lucrare literară din care raționalizarea estetică este absentă, pe atît de pedantă și fără valoare o lucrare literară în care găsim raționalizarea estetică, dar nu și impresia justă și vie a gustului. Și, deci, în metoda literară, pe care o opunem metodei istorice, cerem de la cercetătorul literar, pe lîngă impresiuni, adînci și adevărate, raționalizări estetice pătrunzătoare și sigure.

Metoda literară naturală studiului literaturii stă astfel în recunoașterea că nu e cu putință studiul unei opere literare, fără ca mai întîi s-o posedăm pe deplin în conștiință și cu deosebire în sensibilitatea noastră ; fără ca, al doilea, în același timp, s-o ierarhizăm prin judecata critică a unui gust estetic natural și cultivat prin experiența adîncă a tuturor capodopelor literaturii universale ; și fără ca, al treilea, în toată această lucrare de fixare și judecare a operei literare, să nu fim călăuziți de știința esteticii.

Implicit dar, fundamentul noii metode stă în recunoașterea că baza oricărei cercetări literare este estetica, știința Frumuseții.

Soliditatea noii metode și curajul cu care o opunem metodei istorice mai provine și din convingerea că metoda istorică, care tinde mai înainte de toate să fie o metodă obiectivă, nu a avut și nu are o idee exactă despre *natura* operei literare. Năzuind să fie cît mai obiectivă, metoda istorică a căutat să dea o precădere nepermisă și în contradicție cu natura operei literare elementelor materiale, mai mult sau mai puțin controlabile prin simțurile externe și în legătură cu opera literară. De aci, spre exemplu, însemnătatea pe care ea o dă cercetărilor bibliografice și împrejurărilor de timp și spațiu dovedibile prin cercetări pur istorice. Toate aceste elemente *exterioare* nu sînt însă, în cea mai mare parte, decît elemente accidentale

ale operei literare, elemente care nu numai nu implică cunoştinţa adevărată a operei, dar o întunecă.

E cu putinţă ca un erudit literar oarecare să ştie, cu o preciziune uimitoare, întreaga bibliografie a unei capodopere poetice, toate ediţiunile în care a apărut, cu toate schimbările ce le-a încercat de la una la alta ; e posibil ca, în acelaşi timp să posede perfect limba în care acea operă este scrisă ; să-şi dea seama de toate particularităţile gramaticale, sintactice şi stilistice ale acelei limbi ; să cunoască toate pricinile, care au făcut pe scriitor să compună opera sa aşa cum a compus-o, şi toate influenţele pe care ea a avut-o asupra altor scriitori mai mărunţi, nu numai la poporul în care s-a produs, dar la toate popoarele unde a pătruns ; e cu putinţă să ştie toate aceste date *obiective* în legătură cu opera literară, ba chiar s-o aibă întreagă în memoria sa intelectuală aşa încît s-o recite fără greşeală — şi totuşi să avem dreptul să zicem, din punctul nostru de vedere, că el, cu toată ştiinţa lui, poate să rămînă tot atît de strein de acea operă, ca şi un orb care poate pipăi o floare, dar nu se poate bucura văzînd-o cum străluceşte în razele soarelui. E că fiinţa adevărată a operei literare nu stă în ceea ce se vede şi se pipăie. Ea stă în ceea ce se zideşte în adîncimile sufletului nostru, atunci cînd luăm cunoştinţă de ea ; stă în simţirea integrală a tuturor mişcărilor sufleteşti, chiar cele mai tainice, ale scriitorului cînd a scris-o ; stă în fantoma luminoasă, statornică şi plină de viaţă, care răsare în sufletul nostru tot aşa de limpede ca şi aceea pe care a avut-o scriitorul genial compunînd-o.

Fiinţa operei literare aşadar nu e afară din noi, obiectivă şi materială, ci sufletească, internă şi subiectivă.[a] Aşa fiind, ea poate fi variabilă de la conştiinţă la conştiinţă, potrivit cu gustul şi cultura literară-estetică a fiecăruia. Totuşi, cu toată subiectivitatea ei, ea poate să dobîndească o înfăţişare mai mult sau mai puţin statornică pentru toţi aceia care, avînd acelaşi gust estetic natural, sînt pregătiţi sufleteşte prin aceeaşi cultură completă literară universală, aşa cum am amănunţit-o mai sus.

Dar cîţi dintre cei ce se ocupă cu literatura au acest gust şi această cultură ? Cîţi oare au sensibilitatea vibrantă, înţelegerea profundă, energia vieţii sufleteşti, garanţiile primordiale ale înţele-

[a] Precum am stabilit mai tîrziu, capodoperele literare în sufletul nostru numai în aparenţă sînt psihice ; în realitate ele sînt şi subiective şi obiective, constituind astfel lumea *psiho-fizică*, deasupra şi deosebită de celelalte două lumi, cea psihică şi cea fizică.

Scanned with OKEN Scanner

gerii adevărate a operei literare ? Cîți, în adevăr, pot în sufletul lor să reconstituie concepțiunea, fantoma sufletească a scriitorului genial care a produs-o ? Și împreună cu această reconstituire, cîți pot avea darul de a pătrunde analitic, de a-i determina mecanismul și de a-i fixa însemnătatea ? Trebuie să recunoaștem cu toții că, față de aceste cerințe ale noii metode literare — singura, repetăm, metodă *naturală* a literaturii — foarte puțini, extrem de puțini sînt aceia, care le pot îndeplini. Și totuși fiecare dintre noi, care năzuim să facem cu adevărat literatură, trebuie să avem în vedere acest ideal, singurul care ne dă dreptul să aspirăm la titlul de oameni de știință literară.

II

Făcînd deosebirea dintre metoda istorică și metoda estetică, am stabilit că preocuparea literatului, ce aplică această din urmă metodă e de a-și însuși mai întîi în toată adîncimea și frumusețile ei opera literară ce vrea să studieze ; este, în al doilea rînd, a o ierarhiza cu judecata sa justă și cultivată în mijlocul operelor literare, pe care ni le-a transmis trecutul ca opere ce interesează prezentul și va trebui să intereseze și viitorul, s-o rînduiască adică între producerile clasice ale literaturii ; și în al treilea rînd, să caute a întemeia judecata sa cu ajutorul principiilor estetico-literare, ce condiționează frumusețea exprimată prin cuvînt.

Dacă metoda literară s-ar mărgini numai la atît, un auditor superficial care nu s-a pătruns îndestul de seriozitatea cerințelor ei ar putea să obiecteze că această metodă nu e, în realitate, decît drumul pe care îl urmează în mod natural orice activitate critică-literară, activitate pe care însăși metoda istorică o presupune înaintea cercetărilor sale proprii istorice.

În adevăr, în istoria literaturii, se știe, nu se vorbește decît de o minimă parte din producția literară generală.

Aceasta înseamnă că istoricul literar, înainte de a studia anume opere literare, a făcut mai întîi în noianul imens al lucrărilor literare o *alegere*, fie că această alegere a făcut-o el însuși — caz foarte rar —, fie că au făcut-o alții — criticii —, iar el numai a utilizat concluziunile la care ei au ajuns. Ceva mai mult : în orice istorie literară întîlnim dări de seamă, adesea dezvoltate, despre deosebitele opere literare studiate, ierarhizări și motivări estetice, cîteodată foarte amănunțite, deși totdeauna încadrate în studiul lor în legătură cu epoca și viața autorilor care le-au produs.

Scanned with OKEN Scanner

Istoricul literar, dar, n-ar fi de loc strein de metoda estetică pe care o preconizăm. Metoda naturală literară, pe care o opunem metodei istorice, ar fi implicată în orice studiu istoric al literaturii şi, prin urmare, ea n-ar avea nici o noutate.

Aşa pare lucrul la prima vedere. Dacă însă examinăm mai de-aproape cerinţele noii metode literare — şi anume la lumina scopului ei final, la raza idealului ce vrea să ajungă —, nu poate să nu iasă la iveală originalitatea ei, marea deosebire dintre ea şi metoda istorică.

Două stadii deosebim, atît în metoda istorică, cît şi în metoda estetică. Primul stadiu pare comun: 1) *stadiul critic,* acela care constă în cunoaşterea, ierarhizarea şi raţionalizarea operei literare, şi 2) *stadiul literar,* în care metoda istorică părăseşte contemplaţia literară a operei, pentru a găsi legătura dintre deosebitele ei elemente şi mediul istoric; pe cînd metoda estetică rămîne mai departe în contemplaţia literară a operei şi caută să-i pătrundă definitiv fiinţa, punînd-o în legătură *nu* cu mediul imediat istoric, ci cu alte opere asemănătoare, indiferent de timpul şi locul în care s-a produs, şi ajungînd astfel s-o definească, s-o compare şi s-o clasifice, întocmai ca pe un product studiat de ştiinţele naturale.

Scopul final fiind, în metoda istorică, *explicarea* operei prin mediul istoric *exterior,* iar în metoda estetică, *pătrunderea internă* cît mai adîncă a vieţii ei proprii prin descrierea, compararea, clasificarea ei între alte opere, se înţelege de la sine că deosebirea dintre cele două metode nu stă numai în cel *de-al doilea stadiu* — cel numit literar —, *dar şi în primul stadiu* — în stadiul critic —, deşi lucrările ce acest stadiu implică au aparenţa de a fi aceleaşi. Astfel istoricul, în stadiul critic, va fi izbit în operă mai cu seamă de acele elemente care pot fi istoriceşte explicabile, şi deci asupra lor va insista mai mult, chiar în paguba vieţii proprii a operei. Literatorul în acest stadiu va fi, din contra, izbit de elementele adînci şi esenţiale, de elementele universale şi durabile ale operei, şi deci va căuta să-şi concentreze atenţiunea asupra lor, eliminînd, cu conştiinţa că face o lucrare salutară, toate elementele care nu pot fi înţelese decît prin mediul istoric. Pe istoric dar îl interesează accidentalul operei, iar pe literator, esenţialul ei. Stadiul critic, deşi comun amîndurora, implică dar lucrări foarte deosebite din punctul de vedere al valorii lor.

Scanned with OKEN Scanner

Dar este timpul să înviorăm această schiță a procedeului metodologic caracteristic metodei estetice, arătînd printr-un exemplu viu lucrările ce o constituie mai întîi, în primul stadiu — în stadiul critic — și cît se deosebesc aceste lucrări, atît prin natura, cît și prin intensitatea lor, de cele analoage, implicate de metoda istorică. Să facem această aplicație la una dintre cele mai cunoscute opere ale lui Eminescu, la *Mortua est*.

Mortua est este după impresia generală (și fără altă cercetare) una din cele mai originale [opere] ale poetului, și deci e vrednică de studiu, nu numai după metoda istorică, ce s-ar ocupa cu ea, chiar dacă n-ar avea valoare (probă este încorporarea în opera lui Eminescu a unor producții copilărești, din partea unor editori ce urmează povețele metodei istorice), dar și după metoda estetică sau literară, care nu se ocupă decît cu opere ce cuprind elemente cu garanție de durabilitate.

Lucrarea critică asupra acestei opere, după cele ce am văzut pînă acum, constă în metoda estetică : 1) din *analiza* operei în așa fel încît să se vadă că sîntem pe deplin stăpîni pe fondul ei, fond care, în adevăratele opere literare, comandă forma ; 2) din *ierarhizarea* ei față cu produsele literare analoage, dar recunoscute ca avînd o valoare universală și 3) din *motivarea estetică-literară* a acestei ierarhizări, motivare care constituie critica propriu-zisă.

Și mai întîi *analiza*. Avînd a face cu o poemă lirică, elementele analizei fondului ei trebuie să fie în genere : a) cadrul sau prilejul în care poetul imaginează că sentimentul cristalizat în această poezie s-a produs în sufletul său ; b) sentimentul fundamental împreună cu momentele lui de desfășurare și c) energia, viața, repeziciunea evoluțiunii acelui sentiment.

În adevăr, poezia lirică este cristalizarea în sufletul poetului a unui sentiment în așa fel încît acest sentiment să se poată *obiectiva*, adică să se poată transmite oricărui suflet omenesc înzestrat cu gust literar și cu cultura necesară, chiar dacă acest suflet nu a avut ocazia să simtă vreodată acel sentiment.

Fiind vorba, dar de cristalizarea unui sentiment, iar sentimentul prin natura lui însuși fiind ceva care pe de o parte este pricinuit de o anume împrejurare, iar pe de alta, o stare sufletească ce se desfășoară succesiv, avînd un început, o desfășurare, o culminare și un sfîrșit, este evident că în orice poezie lirică vom avea de fixat mai întîi prilejul pe care poetul îl imaginează că a stîrnit acel sen-

Scanned with OKEN Scanner

timent în sufletul său (ceea ce numim *cadrul*); iar în al doilea rînd fazele lui: felul cum începe, cum se dezvoltă pînă la culminare şi cum se calmează. În afară de aceste două elemente — cadrul şi fazele de desfăşurare —, sentimentul mai are şi o intensitate, o putere, o repeziciune de desfăşurare ce constituie însăşi viaţa lui. De aceea, în al treilea rînd, în analiza pe care o vom face unei poezii lirice, trebuie relevat şi caracteristica acestei puteri de desfăşurare a sentimentului.

În *Mortua est*, cadrul — prilejul în care îşi închipuie poetul că s-a produs sentimentul — nu este descris direct ci e numai sugerat prin unele momente ale poeziei.

Poetul se închipuie cum, pe o noapte senină, stă în faţa sicriului unei fecioare în care el vede cea mai pură întrupare a fiinţei omeneşti — şi vorbindu-i, se frămîntă de nedumerire, cugetînd la soarta ei în particular şi la soarta omenească în genere.

Poezia începe printr-o caracterizare generală a vieţii şi morţii copilei:

> Făclie de veghe pe umezi morminte,
> Un sunet de clopot în orele sfinte,
> Un vis ce îşi moaie aripa-n amar,
> Astfel ai trecut de al lumii hotar.

În licărirea acestor imagini strălucite şi pline de fior, poetul izbuteşte să ne facă să simţim toate momentele pe care le va străbate sentimentul său fundamental desfăşurîndu-se.

Pură şi luminoasă ca o făclie, sfîntă ca un sunet de clopot, ideală ca un vis, şi în acelaşi timp tot aşa de efemeră ca şi ele — a trecut de hotarul vieţii, sorbind cupa amară a morţii şi îndurînd, fără speranţă, fiorii umezi ai mormîntului, tînăra fecioară.

Dar însufleţit de credinţa în viaţa cerească de apoi, poetul îndată îi vede sufletul cum într-o aripată vedenie strălucită de argint, cu braţele albe pe piept puse cruce, în noapte vrăjită de sclipirea apelor şi de scînteierile aerului, zboară fericit pe cîmpia senină a cerului

> Cu rîuri de lapte şi flori de lumină

şi suie

> [...] a norilor schele
> Prin ploaie de raze, ninsoare de stele...

spre viaţa veşnică.

Scanned with OKEN Scanner

Dar corpul alb şi fără viaţă, în vestminte de mort şi cu surîsul îngheţat, îi stă în faţă întins în sicriu : atît a mai rămas din răpitoarele farmece pămînteşti ale fecioarei. Viziunea atît de luminoasă, care călătoreşte spre altă viaţă mai fericită, se întunecă o clipă ; o dată cu ea se întunecă o clipă şi credinţa în viaţa cerească de apoi. Mintea poetului stă în loc, chinuită de nedumerire. E primul moment al frămîntării sentimentale sublime de îndoială filozofică în faţa soartei omeneşti, ce constituie ideea fundamentală a acestei poeme :

Văd sufletu-ţi candid prin spaţiu cum trece ;
Privesc apoi lutul, rămas... alb şi rece —

Şi-ntreb al meu suflet, rănit de-ndoială,
De ce-ai murit, înger cu faţa cea pală ?
Au nu ai fost tu june, n-ai fost tu frumoasă ?

Această clipă de îndoială însă nu poate birui viziunea sufletului candid călătorind prin stele. Viziunea aceasta a fost prea frumoasă şi prea puternică faţă de clipa de nedumerire : un moment ea va avea puterea s-o absoarbă, şi astfel poetul găseşte noi prilejuri de imagini strălucite, care se adaugă la cele de mai înainte ; sufletul ei se înalţă la ceruri, nu numai pentru ca să-şi trăiască viaţa de apoi, dar ca să strălucească mai presus de toate zînele cereşti.

O fiinţă atît de pură, atît de ideală, atît de sfîntă, precum o vede şi o preţuieşte el, nu putea părăsi pămîntul aşa de timpuriu, decît pentru ca să fie în empireul divin

...o sfîntă regină
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
În haină albastră stropită cu aur,
Pe fruntea [ei] ta pală, cunună de laur.

Ea nu şi-a sfîrşit viaţa decît pentru ca în ceruri să ducă o viaţă de regină, plimbîndu-se prin

...castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu rîuri de foc şi cu poduri de-argint,
Cu ţărmuri de smirnă, cu flori care cînt ;

Şi entuziasmat de această viaţă fericită din viaţa de apoi, unde fecioara, prin moartea ei, a fost chemată să stăpînească, poetul ex-

clamă admirînd moartea, cu strălucirea ei și punînd-o mai presus de viața pămîntească :

O, moartea-i un chaos, o mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele ;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Cînd viața-i un basm pustiu și urît.

Dar momentul de îndoială, înăbușit o clipă de această credință vizionară, în adîncurile sufletului, revine mult mai puternic tocmai din pricină că cu ocazia strofei de mai sus gîndul pesimist despre viață a cuprins pe poet. Sentimentul ia o nouă formă : frămîntarea devine zbucium :

..Dar poate... o ! capu-mi pustiu cu furtune
Gîndirile-mi rele sugrum cele bune...

O idee deznădăjduită plutește deasupra minții zguduite de simțire. Viziunea copilei-regine care se plimbă prin strălucirile cerești, gustînd din viața eternă, e numai o viziune, o iluzie, un nimic. E cu atît mai mult un nimic cu cît realitatea însăși, întreaga existență cu pămîntul și corpurile cerești încep a fi, în credința poetului, un nimic :

...Cînd sorii se sting și cînd stelele pică,
Îmi vine a crede că *toate-s nimică.*

În imagini întunecoase, dar sublime, vede poetul neantul lumilor, nimicul existenței :

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne.*

Nu viață, cum i se păruse la început, este moartea, ci nimicire veșnică. Viața eternă nu există : ea piere o dată cu venirea morții. Dar dacă viață eternă nu e, ci numai moarte, atunci tu, copilă-înger, moartă înainte de vreme,

...atunci în vecie
Suflarea ta caldă ea n-o să învie,

Dar sufletul poetului, care cu această reflecție pare că a ajuns la liniștire, este totuși zbuciumat mai mult ca oricînd de îndoială în fața problemei existenței. Credința că întreaga existență este prada

nimicului este numai o supoziţie deznădăjduită, şi poetul n-o pune înainte decît ca să ne facă să simţim şi mai vibrant şi mai duios moartea timpurie a copilei :

Atunci graiu-ţi dulce în veci este mut...
Atunci acest înger n-a fost decît lut.

Calmul în faţa ipotezei că totul e un nimic şi că orice viaţă trecătoare implică nimicirea eternă se accentuează şi mai mult în strofele următoare, pentru ca cu atît mai mult să prepare ultima izbucnire, momentul culminant al nedumeririi în faţa soartei omeneşti. În adevăr, ajuns la supoziţia că totul e nimic, poetul izbuteşte, pe de o parte, să ne înduioşeze cu soarta copilei, iar pe de altă, să ne mîngîie cu ideea că mai bine e să mori decît să trăieşti, dar nu pentru că, cum spusese mai-nainte, moartea e „un secol cu sori înflorit", pe cînd viaţa e „un basm pustiu şi urît", ci pentru că viaţa, fiind în realitate suferinţă şi înşelăciune, nimicirea totală nu poate fi decît o alinare şi o dezrobire :

Şi totuşi, ţărînă frumoasă şi moartă,
De racla ta razim eu harfa mea spartă.
Şi moartea ta n-o plîng, ci *mai* fericesc
O rază fugită din chaos lumesc.

Şi-apoi... cine ştie de este mai bine,
A fi sau a nu fi... dar ştie oricine
Că ceea ce nu e, nu simte dureri —
Şi *multe* dureri-s, puţine plăceri.

A fi ? Nebunie şi tristă şi goală :
Urechea te minte şi ochiul te-nşală ;
Ce-un secol ne zice, ceilalţi o deszic.
Decît un vis searbăd, mai bine nimic.

Dar, precum am zis, această calmare a simţirii, venită din credinţa că tot mai bună e nimicirea veşnică decît viaţa nefericită şi înşelătoare prin esenţă, nu poate dăinui. Poetul n-a scăpat de îndoiala care-i zbuciumă sufletul ; cu cît se pare că ea s-a calmat, cu atît izbucneşte mai vijelioasă şi mai ameţitoare. Gîndul că e mai bună moartea, fiindcă omul scapă printr-însa de suferinţă şi de înşelăciunile vieţii a fost numai o ipoteză de-o clipă. Sufletul poetului găseşte într-însa o momentană linişte, dar aceasta nu poate fi decît trecătoare. Nu, sufletul său „rănit de îndoială" nu poate

Scanned with OKEN Scanner

primi această credință. Moartea copilei îl zguduie adînc și nici o credință sigură nu-i poate da echilibrul sufletesc. Zadarnic caută să-și înăbușe durerea-i fără de margini prin gîndul budhist al Nirvanei liberatoare. Zadarnic caută să-și sugrume durerea și să scoată din sufletu-i îndoială.

Revolta durerii e mai puternică decît stăpînirea minții, și numai îndoiala dusă la paroxism o poate satisface. În grozăvia morții acestei copile-înger — a nimicirii vieții pline de farmec — nu se poate găsi nici un rost, nici un temei, nici o rațiune : să cauți s-o pătrunzi și s-o explici, e să înnebunești :

Văd vise-ntrupate gonind după vise
Pîn' dau în morminte ce-așteaptă deschise,
Și nu știu gîndirea-mi în ce să o stîng ?
Să rîd ca nebunii ? Să-i blestem ? Să-i plîng ?

La ce ?... Oare *totul* nu e nebunie ?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie ?
Au e *sens* în lume ? Tu chip zîmbitor
Trăit-ai anume ca astfel să mori ?

Nedumerirea filozofică în sfîșiata durere pe care o simțim în fața morții și-a ajuns maximul de culminație. Liniștirea finală nu poate fi decît în tăgada ipotetică a oricărei puteri raționale, care ar cîrmui lumea :

De e sens într-asta, e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.

În aceste versuri, sentimentul nedumeririi care zbuciumă sufletul poetului în fața morții tinerei fecioare — și implicit în fața soartei omenești în genere — își găsește ultimul moment al desfășurării.

Aceste momente au fost :

1. Impresia generală pe care i-a făcut-o viața și moartea fecioarei.

2. Viziunea cerească a sufletului, care, în contrast cu „lutul său", duce la cel dintîi moment al îndoielii, îndoiala în viața de apoi.

3. Rezolvarea acestui moment de îndoială prin închipuirea că, fecioara murind, era chemată să fie regină a empireului divin al morții, care nu e moarte, ci fericire eternă.

Scanned with OKEN Scanner

4. Al doilea moment, mai puternic decît cel dintîi al îndoielii, în care poetul vede în moarte nu fericire cerească, ci eterna nimicire.

5. Al treilea moment, mîngîierea cu gîndul că fecioara murind e fericită fiindcă a scăpat de suferința și înșelăciunile vieții.

6. Al patrulea și cel mai puternic moment al nedumeririi: neputința poetului de a cunoaște rostul morții și zguduirea gîndului de nebunie în fața problemei soartei.

7. Și, în fine, tăgada lui Dumnezeu în fața neputinței de a găsi sens în moartea fecioarei, și deci — în lume.

Aceste momente de desfășurare sînt legate între ele și dobîndesc o viață proprie prin intensitatea repeziciunii cu care se desfășoară sentimentul — intensitate de repeziciune care constituie al treilea element al unei poezii lirice.

Această intensitate are caracteristica de a fi domoală la început și de a se înteți în cursul poeziei de trei ori și din ce în ce mai mult. Primul moment al întețirii repeziciunii cuprinde o strofă, aceea care începe cu versul: „Și-ntreb al meu suflet..." Al doilea moment al acestei întețiri e mai puternic și durează două strofe: „Dar poate !... o ! capu-mi pustiu cu furtune" și „Se poate ca bolta de sus să se spargă". În fine, al treilea moment durează trei strofe și este cel mai întins decît toate strofele: „A fi ? Nebunie...". „Văd vise-ntrupate gonind după vise" și „La ce ?... Oare *totul* nu e nebunie ?"

Strofele inițiale, precum și acele care leagă momentele dintre ele, deși reprezentînd stările de tranziție și calme, totuși ele însele au o repeziciune cu atît mai întețită cu cît se apropie de momentele mai puternice și care sînt spre sfîrșitul poeziei.

Luînd cunoștință de cadrul, de momentele de desfășurare a sentimentului și de repeziciunea și energia particulară ritmică cu care aceste momente evoluează — așa cum am făcut în această analiză —, am desăvîrșit una din lucrările literare pe care o putem numi *„analiza primitivă"* a operei.

*

A doua lucrare e ceea ce am numit lucrarea de ierarhizare — de critică —, dar care, în mod complet, nu se poate face fără să săvîrșim în același timp și pe cea de a treia, raționalizarea acestei

Scanned with OKEN Scanner

ierarhizări, întemeierea ideii ce ne facem despre valoarea operei, prin aplicarea principiilor estetico-literare.

Ce valoare are *Mortua est* ? Este o operă genială ? E o operă de talent ori e o simplă operă de meşteşug ? Şi dacă este o operă genială, oare sentimentul cristalizat într-însa este el prin natura lui mare şi omenesc, sau neînsemnat şi local ? Şi dacă este mare şi omenesc, are el în acelaşi timp amploarea, intensitatea şi varietatea care dau mărturie despre *adîncimea* sau *relieful* ce caracterizează marile opere poetice ? Iar după ce am fi determinat că e o operă genială, întrupînd cu adîncime un sentiment mare omenesc, oare acest fond are o formă potrivită cu el ? Limba în care se exprimă poetul este ea, în esenţă, nouă şi totuşi limpede şi proprie ? Stilul este el în adevăr original ? Armonia versului, factura lui, particularităţile lui adaogă, sau micşorează efectele fondului ?

Răspunsurile la aceste întrebări ne pun în măsură de a fixa valoarea operei nu numai ca o simplă impresie, care poate fi justă, dar care poate fi nesigură şi subiectivă — ci ca o judecată statornică, întemeiată pe principii obiective.

III

Cercetarea literară, fie după o metodă, fie după alta, cuprinde cum văzurăm două stadii : stadiul estetic sau critic şi stadiul literar. În amîndouă aceste stadii, metoda estetică e deosebită de metoda istorică, deşi în aparenţă în stadiul critic pare a fi aceeaşi în amîndouă metodele.

Am văzut *momentele* poemei *Mortua est*, pe care metoda estetică le impune criticii, momente deosebite de acelea pe care le impune criticii metoda istorică.

Astfel noi am analizat-o *a)* în cadrul ei, *b)* în momentele sentimentului fundamental şi *c)* în energia lui de desfăşurare. Această lucrare constituie, cum am spus, „analiza primitivă“ a poemei.

Trebuie acum, după ce cunoaştem opera, să-i determinăm valoarea, s-o ierarhizăm. Este lucrarea propriu-zis estetică. Această ierarhizare însă n-o putem face complet decît raţionalizînd-o şi întemeind-o pe principii, şi anume, mai întîi cercetînd *valoarea fondului* şi apoi *valoarea formei*.

Scanned with OKEN Scanner

În privința fondului — și fiind vorba de o operă lirică, *Mortua est* va fi cunoscută ca o operă universală dacă va satisface următoarele condiții : 1) să fie genială, 2) să cuprindă un sentiment universal omenesc, 3) acest sentiment să fie adînc, avînd o mare amploare, intensitate și varietate de elemente sufletești — condiții pe care le îndeplinesc toate marile opere lirice și care în același timp constituiesc principiile *frumuseții lirice*.

Este *Mortua est* o producție genială ? Faptul că cu cît luăm cunoștință mai adînc de ea, cu atît ne încîntă mai mult și cu atît dobîndește un mai bogat înțeles și se încorporează mai desăvîrșit în conștiința noastră, ne face să afirmăm că această poemă este o astfel de creațiune. În adevăr, luînd cunoștință de ea, adică retrăind-o în sufletul nostru, ea ni se înfățișează ca o creațiune unitară, ca o existență aparte cristalizată într-un suflet, dar rămînînd independentă de dînsul, ca o monadă avînd un corp și un suflet propriu. Ea ni se arată ca o creațiune, ca o existență, ca o monadă, care, după ce s-a zămislit ca un Făt-frumos în sufletul poetului, după ce și-a dobîndit o mărginire proprie întrupîndu-se în cuvinte, *s-a desprins* pe vecie din conștiința unde s-a născut, pentru a duce mai departe o viață de sine stătătoare.

Această poemă-monadă care are un corp — vestmîntul ei verbal — și un suflet — sentimentul de nedumerire zbuciumată față de soarta omenirii — își afirmă independența sa absolută prin faptul că, ajungînd la cunoștința noastră, ne silește s-o retrăim, fără ca pe de o parte să influențeze întrucîtva interesele noastre *personale*, și fără ca pe de altă parte să facă să răsune în noi vreunul din interesele personale ale poetului care a produs-o.

Zbuciumul pe care ni-l trezește în suflet nu e nici zbuciumul nostru, cu anume interese și cu anume rol în viață și în societate, nu este nici zbuciumul *real* pe care îl va fi simțit cîndva poetul în vreo împrejurare a vieții, ci este zbuciumul *obiectiv și impersonal*, care s-a cristalizat în afară de interesele poetului. Tocmai pentru aceasta el se poate încorpora în orișice conștiință, fără ca să aibă vreo înrîurire asupra intereselor momentane ale vreunuia. De aceea, în retrăirea emoțiunii proprii din *Mortua est* nici nu mă interesează cine a fost fecioara, care, murind înainte de vreme, a provocat starea sufletească a poetului, nici nu mă simt primejduit a-mi modifica în mod real starea mea sufletească sau convingerile mele în privința soartei omenești prin acelea ale poemei.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul a scos din starea lui de zbucium real numai acele note care s-au putut împreuna imaginar într-o stare sufletească obiectivă şi fără legătură cu interesele lui de om ; iar noi, retrăind această stare sufletească, o simţim tot ca ceva obiectiv şi impersonal, şi n-o punem de loc în legătură cu preocupările vieţii noastre reale.

Avînd o astfel de constituţie, ea nu e *reală*, trăind ca orice existenţă aevea în timp şi spaţiu ; ea este *imaginară*, trăind într-o atmosferă, într-o lume aparte, fără nici o legătură cu spaţiul şi timpul real. De aceea, gustîndu-i frumuseţea şi simţind puternica duioşie zbuciumată ce cuprinde, nici nu sîntem preocupaţi de realitatea vieţii poetului, nici nu sîntem nevoiţi să ne-o modificăm pe-a noastră, devenind, de pildă, pesimişti sau atei, cînd nu sîntem în realitate nici una, nici alta.

Această existenţă obiectivă impersonală şi imaginară, pe care o constatăm în *Mortua est*, este caracteristica creaţiunii literare. Cu ea stă în strînsă legătură alte caracteristice. Şi mai întîi, caracteristica *unităţii*, la care, în bună concepţiune estetică, precum vom vedea, se reduc toate celelalte principii ale frumuseţii.

În analiza ce făcurăm am văzut cum deosebitele momente ale îndoielii zbuciumate în faţa ursitei omeneşti se leagă unele de altele, cum mişcarea lor de desfăşurare, calmă la început, se înteţeşte în mod gradat pînă la culminaţia finală, şi cum, în toate aceste momente şi această mişcare de desfăşurare, simţim energia aceluiaşi sentiment, care naşte, se avîntă în ritmuri din ce în ce mai puternice, pînă ce — sleit — se linişteşte. Imaginile în care se încorporează, nu sînt decît elementele care nu-şi iau adevăratul înţeles decît punîndu-le în legătură cu întregul şi subordonîndu-i-le lui. Toate formează o unitate, un organism, o singură fiinţă.

Dar, o dată cu obiectivitatea impersonală şi cu unitatea, această poemă mai apare genială, prin caracteristica *originalităţii*. *Mortua est* în genere nu seamănă nici prin fond, nici prin formă cu nici una din poemele lirice, în care alţi deosebiţi poeţi mai mari sau mai mici şi-au exprimat zbuciumul îndoielii filozofice în faţa morţii. Elemente disparate găsim ici şi colo la unii poeţi, dar sinteza lor, aşa cum se găseşte în *Mortua est* n-o găsim la nimeni ; iar efectul ei propriu tocmai în această sinteză originală constă.

Armonia versului de 12 silabe o găsim în adevăr la Bolintineanu într-o bucată pînă la un punct analoagă : O *fată tînără pe patul morţii*. Dar ce are a face această tînguire emfatică, sentimentală, fără gîndire, fără congruenţă în imagini şi fără relief, cu *Mor-*

tua est ? În *An der Bahre der Geliebten* a lui Lenau, găsim un cadru aproape identic, poetul plîngînd la sicriul iubitei ; dar cîtă deosebire între inspirația dramatică și intimă, însă fără orizont și fără perspective sufletești, a poetului german, și între inspirația filozofică adîncă, atît de strălucită, atît de variată și de profund omenească a lui Eminescu ? Sufletul ardent al lui Alfred de Musset s-a frămîntat de îndoială filozofică în *Espoir en Dieu*. Dar iarăși cîtă deosebire dintre această inspirație, de altminteri în unele privințe mult mai puternică, care rămîne mai mult în domeniul reflecției abstracte și dintre inspirația lui Eminescu, ce-și ia avîntul și căldura din împrejurarea concretă a morții unei fecioare ?

Marea originalitate a lui Eminescu în *Mortua est* stă tocmai în redarea fazelor unui sentiment complet, prin măiastra împreunare a duioșiei dramatice în fața morții unei anume ființe scumpe, pe de o parte, cu unele din icoanele cele mai strălucite ale imaginației, în legătură cu cîteva mari concepții despre rostul existenței, iar pe de alta, cu o adîncă și zbuciumată reflecție personală asupra soartei omenești.

Dar *Mortua est* poate fi o operă genială, și totuși să nu ocupe în ierarhia operelor lirice decît un rang modest, dacă sentimentul ce se află cristalizat într-însa este neînsemnat sau e în legătură cu un obiect de importanță locală sau temporară. *Somnoroase păsărele* este o operă poetică tot așa de impersonală, unitară și originală ca și *Mortua est* — și deci tot așa de genială —, dar sentimentul de senină și tăinuită admirație a măreției nopții ce formează fondul acestei poezii, fiind mai puțin important, această inferioritate o scoboară mult în ierarhia operelor lirice. De asemenea *Doina* [...], în care se cristalizează sentimentul de aprigă dragoste de neam — și prin chiar aceasta, și în același timp, de înverșunată ură contra străinismului —, poate fi o operă genială, cuprinde un mare și puternic sentiment, dar nu poate ocupa un loc înalt în ierarhia operelor poetice, din pricină că acest sentiment este prea local și prea temporar față de omenire și eternitate.

Marea valoare a operei *Mortua est* și locul înalt pe care-l ocupă în această ierarhie stă în faptul că ea, fiind o capodoperă, cuprinde în același timp și un mare sentiment omenesc : nedomirirea zbuciumată în fața inexplicabilului morții — și un mare obiect : soarta umană ce se străvede în soarta fecioarei moarte înainte de vreme, care astfel nu e decît un prilej pentru ca poetul să se ridice la contemplarea viforoasă a misterului în care e învăluită ursita omenească.

Scanned with OKEN Scanner

Dar sentimentul ce-i constituie fondul — mare şi prin esenţa, şi prin obiectul cu care e în legătură — trebuie să aibă relief sau adîncime. Un sentiment are adîncime atunci cînd, în desfăşurarea lui constitutivă, implică, pe de o parte, elemente din toate sferele mai însemnate ale sufletului nostru, şi cu deosebire ale gîndirii, de la cele mai clare, mai luminoase, mai superficiale, pînă la cele mai întunecoase, mai inexplicabile, mai adînci —, pînă la misticismul credinţei —, iar pe de altă parte, mişcări sufleteşti variate, de la cele mai calme pînă la cele mai viforoase. E tocmai cazul poemei *Mortua est*.

Sentimentul de nedumerire zbuciumată în faţa morţii îşi caută satisfacţie mai întîi în concepţia creştinismului, apoi în concepţia evoluţionismului pesimist, în concepţia budhismului, pentru ca să culmineze, rămînînd totuşi tot nedumerire, în concepţia materialismului ateist.

Aceste concepţiuni ne sînt înfăţişate pe de o parte în imagini de o splendoare în adevăr suprapămîntească, iar pe de alta în imagini întunecoase şi turburi, răsărite parcă din cele mai adînci taine ale sufletului omenesc. Cîtă deosebire, spre exemplu, între viziunea splendidă a vieţii cereşti, în concepţia creştinismului :

Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină...
Cu rîuri de lapte şi flori de lumină...

Te văd ca o umbră de-argint strălucită
. . . . . .
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele...

Dar poate acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu rîuri de foc şi cu poduri de-argint,
Cu ţărmuri de smirnă, cu flori care cînt ; —

şi între viziunea nimicului sublim al concepţiei pesimiste, care, „cu noaptea lui largă", înghite bolta de sus, iară cu ceru-i negru îşi cerne lumile pradă veşnicei morţi ? Şi cîtă deosebire între mişcarea sufletească aşa de *calmă* în strofe ca :

Ş-atunci, de-ai fi astfel... atunci în vecie
Suflarea ta caldă ea n-o să învie,
Atunci graiu-ţi dulce în veci este mut...
Atunci acest înger n-a fost decît lut —

și între aceea — așa de frămîntată— din strofa :

La ce ?... Oare *totul* nu e nebunie ?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie ?
Au e *sens* în lume ? Tu, chip zîmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori ?

Și iarăși, una este moliciunea ce întîlnim în strofa

Și-apoi... cine știe de este mai bine
A fi sau a nu fi —

și cu desăvîrșire altceva este energia sălbatecă și totuși conținută, din versul final :

Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu !

Negreșit, întemeierea judecății că *Mortua est* este în adevăr, prin fond, una din cele mai însemnate producții lirice ale spiritului omenesc, se poate urmări și mai departe, în măsura în care vrem să ne facem o convingere mai sigură și mai durabilă.

Dar deși forma nu e decît fondul care, izbucnind din tainele sufletului în afară, se materializează subordonîndu-și materia, care la rîndul ei se spiritualizează printr-însul, totuși e cu putință (și aceasta se vede cu deosebire în manifestările primitive ale unui poet) ca fondul să nu fie cu desăvîrșire copt și să nu-și poată găsi forma completă.

Cerința estetică fundamentală în privința fondului și formei este ca forma să fie *adecvată* fondului : așa că, fiind vorba de un fond superior, cum este cazul cu *Mortua est,* forma trebuie să fie și ea la aceeași înălțime. Limbă, stil, versificație să fie în stare prin bogăția, prin mlădierea, prin corectitudinea, prin precizia lor să exteriorizeze, să facă palpabil și vizibil, întregul fond împreună cu toate fațetele și nuanțele lui.

Cum se prezintă din punctul de vedere al formei *Mortua est ?*

Faptul că *Mortua est* ne impresionează de la prima citire prin bogăția și strălucirea imaginilor, prin puterea și varietatea gîndirii, prin duioșia neobișnuită a sentimentului e dovadă că forma în care e scrisă — limbă, stil, armonie de sunete — nu numai nu este o piedică pentru exteriorizarea fondului ei, dar este tocmai un mijloc potrivit pentru a-l face palpabil.

Cuvintele sînt în genere bine alese ; construcțiile sintactice sînt caracteristic alcătuite ; schimbările de sens, produse de gîndirea figurată ; armonia ce rezultă din vers — din ritm, din măsură, din pauze

Scanned with OKEN Scanner

și rimă — este minunat înstrunată. Aceste calități fac ca sentimentele secundare și, împreună cu ele, avîntul sufletesc, care le leagă pe toate laolaltă subordonîndu-le sentimentului fundamental al nedomiririi omenești în fața morții, să iasă numaidecît la suprafață, întocmai ca viața unei flori în petalele ei strălucitoare, curate și fragede și să se impună îndată propriului nostru suflet, renăscînd într-însul și tinzînd să trăiască cît mai complet din nou într-însul, așa cum s-a născut și a trăit în sufletul poetului creator.

Această primă impresie favorabilă în ce privește forma se poate modifica la citirile următoare, observînd cum anume cuvinte, anume construcții sintactice, anume figuri stilistice, anume factură a versului ne impresionează mai puțin plăcut și apar ca un fel de pete în strălucirea generală pe care ne-o lasă din ce în ce mai puternic în suflet poema.

Astfel, de exemplu, în ce privește limba și elementele ei, vocabular, gramatică, sintaxă.

Între cuvintele întrebuințate de Eminescu în *Mortua est* se găsesc unul-două împrumutate mediului istoric, și tocmai pentru aceasta azi ne apar învechite și neserioase. Astfel sînt cuvintele „pală“ și „jună“, unul care n-a avut niciodată o întrebuințare generală, iar altul care azi are în înțeles o nuanță de ridicul ; „o jună fată“ numai într-un stil glumeț se mai poate întrebuința cu succes.

În ce privește formele gramaticale, găsim formele „umezi“ („umezi morminte“) în loc de „umede“ și „cînt“ în loc de „cîntă“ („flori care cînt“), „sugrum'“ în loc de „sugrumă“ — una neîntrebuințată, celelalte luate de la alți poeți, deci de la mediul istoric. Nici sintaxa nu e pretutindeni corectă. În versul „gîndirile-mi rele sugrum cele bune“, lipsește prepoziția „pe“ (= „pe cele bune“) dinaintea acuzativului. Din contră, în enumerația „Cu rîuri de foc *și* cu poduri de-argint, cu focuri de smirnă, cu flori care cînt“, poetul pune conjuncția „și“ unde nu trebuie, suprimînd-o de unde *trebuia* pusă — între ultimele două membre ale enumerației. Tot așa în versul : „Suflarea sa caldă, *ea* n-o să învie“, repetiția subiectului sub forma pronuminală este inutilă și incorectă.

Trecînd la stil, găsim cîteva pete în întrebuințarea neîndemînatică a epitetului „radioasă“ la cuvîntul „stea“, pentru motivul că acest cuvînt, expresiv cînd e vorba să-l întrebuințăm în sens figurat (de ex. : o figură radioasă), e șters cînd îl întrebuințăm, cum face poetul aplicîndu-l la „stea“, în sens propriu. Expresia „stea radioasă“ pare o tautologie.

Scanned with OKEN Scanner

Incorectitudini găsim și în versificație, deși altminteri poetul obține printr-însele efecte de armonie de-o mare valoare poetică. Așa versul „Cînd sorii se sting și [cînd] stelele pică" are o silabă mai puțin, iar pauza mediană (cezura) din versul „Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint" e nimicită prin punerea lui „și" tocmai înaintea locului de pauză. Două incorectitudini se găsesc și la rimă: „sting" rimează cu „plîng", și „zîmbitor" cu „mori".

Aceste imperfecții de formă — aceste pete —, deși destul de numeroase, sînt departe de a întuneca lumina strălucitoare ce izvorăște din fondul poemei. De aceea ele sînt *tolerabile* — adică licențe (permisiuni) poetice, tolerabile pentru că nu jignesc decît prea puțin fondul, care și cu ele tot luminos, cald și puternic rămîne, dar care ar fi intolerabile dacă s-ar găsi într-o simplă operă de talent.

Oricît însă de permise ar fi aceste scăderi de formă, ele totuși influențează într-o măsură destul de apreciabilă asupra ierarhizării operei în care se găsesc. Și astfel *Mortua est*, deși din punct de vedere al fondului poate fi pusă alături de marile inspirații lirice ale omenirii — totuși din punctul de vedere al formei ea trebuie socotită ceva mai jos de aceste producții.

În aceasta ar consta lucrările cerute de metoda estetică în *stadiul critic*. Pătrundere, ierarhizare, întemeiere pe principii — toate făcute cu tendința de a scoate în relief partea esențială, *partea durabilă*, parte care poate interesa și mișca sufletul oricărui om de gust și de cultură.

Cum s-ar prezenta, după metoda istorică, acest stadiu critic?

Mai întîi, o asemenea lucrare amănunțită asupra unei singure opere lirice pare de prisos metodei istorice. De obicei, în adevăr, istoricul literar se mulțumește cu un rezumat (ceea ce nu e tot una cu analiza noastră) al conținutului, cu o caracterizare generală a valorii, întemeiată sau pe simple impresiuni, sau pe oarecare principii empirice, accentuînd cu deosebire acele particularități pentru care s-ar putea găsi o explicație în împrejurările istorice.

Astfel la *Mortua est*, preocuparea istoricului literar ar fi, pe de o parte, să stabilească împrejurarea reală din care s-a inspirat Eminescu: Cine a fost fecioara moartă? Ce legătură a fost între el și ea, de rudenie, de prietenie ori de dragoste? Prin ce faze sufletești a trebuit să treacă el, de la întîmplarea reală și pînă la scrierea poeziei? Astfel, direcția cugetării lui ar fi îndreptată mai mult în spre soarta acelei tinere fete, decît spre soarta generală a omenirii, de care în realitate se interesează simțirea și gîndirea poetului. Pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte, istoricul literar ar căuta să definească, în genere, starea de sentiment comună acestei opere şi altor opere ale lui Eminescu — în cazul de faţă dezgustul de viaţă sau, cum i-a zis unul din aceşti critici, *deceptionismul* — poetului — fireşte nu atît pentru ca să o fixeze în propria ei fiinţă concretă, cît pentru ca, reducînd-o la o simplă abstracţie, să i se găsească mai uşor explicaţia în împrejurările istorice.

De fapt, *Mortua est* n-a interesat pe istoricii noştri literari decît întrucît era şi ea unul din exemplele prin care se putea stabili pesimismul deceptionist al lui Eminescu, pesimism care ar fi cuprins sufletul acestui poet din pricina deziluziei că nici una din făgăduinţele de îmbunătăţire socială ale generaţiei de la 1848 nu fusese adusă la îndeplinire.

Interesantă ipoteză, dar streină de esenţa însăşi a operei, şi-n orice caz, atît de departe de ceea ce metoda estetică a găsit şi stabilit în stadiul critic al acestei poeme.

Dar dacă în stadiul numit „critic" deosebirea dintre metoda estetică şi metoda istorică stă mai mult în intensitatea şi directiva lucrării decît în natura ei — ceea ce totuşi ar fi destul pentru originalitatea metodei estetice — această deosebire în stadiul numit „literar" este *radicală.*

IV

În ce constă acum, după această şi mai departe, studiul operei, după *metoda istorică* — şi în ce constă acest studiu în *metoda estetică?*

Mai întîi, în metoda istorică, studiul mai departe nu se referă numai asupra operelor ce satisfac cerinţele superioare ale esteticii, ci şi asupra operelor care, deşi neavînd o valoare estetică, au jucat totuşi un rol *istoric* în cultura epocii în care s-au produs ; ba uneori cercetarea după această metodă se îndreptează mai mult asupra scriitorilor cu opere slabe, decît asupra acelora care, deşi au scris opere incontestabil frumoase, n-au avut istoriceşte o influenţă constatabilă asupra epocii lor. Aşa, spre exemplu, fiind vorba de operele *pur* lirice ale lui Gr. Alexandrescu, istoricul literar nu se opreşte numai la cele cîteva meditaţiuni eroice şi religioase, singurele care conţin frumuseţi durabile, ci se ocupă în lung şi în larg şi cu poeziile sale erotice, care n-au nici o valoare literară, dîndu-şi pe de o parte osteneala să afle căror femei au fost adresate, în ce timp şi în ce ordine

Scanned with OKEN Scanner

cronologică aceste femei au fermecat tinerețile poetului și ce rol au putut juca în viața lui.

Iar cînd ar fi vorba de fabulele lui, istoricul literar va trebui să vorbească și de unele fabule fără însemnătate, ca *Lebăda și puii corbului*, care fiind îndreptată în contra Rusiei atotputernică pe atunci în Principatele Române, i-a atras poetului oarecare neplăceri din partea guvernului ; sau ca *Vulpea, calul și lupul*, care, deși însuși poetul n-a primit-o mai tîrziu în operele sale, este punctul de plecare în determinarea relațiunilor dintre Gr. Alexandrescu și Heliade, relațiuni pe cît de interesante (căci au trecut de la prietenie la cea mai crîncenă vrăjmășie) într-o privință, pe atît de respingătoare în altele.

Tot așa, fiind vorba de începuturile noastre literare, figuri ca Asachi, și mai cu seamă ca Heliade ocupă din punctul de vedere al metodei istorice un loc covîrșitor față de acela, bunăoară, al lui Gr. Alexandrescu, marele poet ; pe cînd metoda estetică, de exemplu, din enorma activitate literară a lui Heliade de abia dacă se poate ocupa de o operă ca *Sburătorul*.

În toată această cercetare istorică de influențe, metoda istorică e nevoită să-și calce menirea. Or, de cîte ori realitatea istorică înjosește prea mult personalitatea omenească a scriitorului, metoda istorică de cele mai multe ori este nevoită să ocolească adevărul. Ea oscilează în acest caz între tendința de a stabili în mod obiectiv realitatea nudă și între simțimîntul instinctiv că această scormonire a „mînii de pămînt", care a fost poetul-*om*, este un fel de profanare neîngăduită a luminii ideale, pe care ne-a lăsat-o opera lui în suflet. Metoda istorică este astfel osîndită, din capul locului, la nesinceritate. Viața privată și chiar publică a multor scriitori geniali e departe de a fi limpede ca cristalul. Împrejurările în care s-au produs anume opere geniale sînt cu neputință de analizat în amănuntele lor reale, fără să ne indignăm sau chiar fără să roșim. Și cu toate astea emoția pe care ne-o trezesc în suflet aceste opere este totdeauna ideală, pură, superioară. Din această pricină, literatorul istoric, vrînd-nevrînd, dă înapoi în fața realității sordide, o ocolește sau o acopere, chiar dacă e convins că ea reprezintă adevărul. Iar cei ce totuși îndrăznesc s-o dea la lumină așa cum a fost, n-o fac din drag pentru operele geniale pe care ar vrea să le recomande publicului, ci din ură în contra lor. Nepricepîndu-le esența și desprețuindu-le, ei caută să depărteze pe cititor de la cunoașterea lor, arătîndu-le presupusa sau reala ticăloșie a autorilor lor. Toată lupta pe care clericalii au dus-o și o duc în contra operei lui Goethe, sau a naționa-

Scanned with OKEN Scanner

liştilor germani în contra lui Heine, pe temeiuri de această natură se dă. Şi tot în acest chip, la noi, s-a dat lupta de către Anonimul de la Blaj şi de către răposatul Aron Densusianu în contra lui Eminescu.

Cei ce admiră opera, ocolesc adevărul istoric ; cei ce o desprețuiesc, îl arată cît mai dezgustător posibil. Din această pricină, literatorul istoric lesne devine sau panegirist, sau pamfletar, şi istoria literaturii universale este plină de pledoarii, care de cele mai multe ori nu sînt decît tot atîtea scuze *că adevărul istoric nu trebuie spus* ; sau de invective, care n-au de fondament decît o intenţie de a discredita anume opere, admirabile în ele însele.

Metoda istorică este, deci, pe veci osîndită la *semi-obiectivitate*, la lipsă de sinceritate — şi atunci e natural să te întrebi : pentru ce se mîndreşte cu ţinta ce şi-a pus-o, dacă de atîtea ori se ruşinează de ea ?

Oricum ar fi, metoda istorică, în cel de-al doilea stadiu al cercetării literare, se ocupă cu mai multe opere, cu mai mulţi scriitori şi mai mult decît trebuie, decît poate îngădui metoda estetică.

În al doilea rînd, metoda istorică, fiind preocupată cu deosebire de influenţele *generale*, de fizionomia generală a epocii, de caracterizarea generală a fiecărui scriitor, lasă aproape cu desăvîrşire la o parte cercetarea psihologică individuală, proprie a operei literare. Literatorul istoric nu pleacă în determinarea acestor caractere de la contemplarea şi pătrunderea cît mai adîncă şi cît mai metodică a fiinţei sufleteşti prinsă în fiecare operă literară — fiinţă care constă tocmai în individualitatea şi originalitatea ei —, cît de la *caracteristicile ce se întîlnesc la cît mai multe opere* şi care-i dă putinţa să facă cît mai uşor legătura dintre aceste opere şi curentele literare ale vremii.

O asemenea caracterizare, precum vom vedea, fie privitoare la *tipul literar* al operei, fie privitoare la *genul* literar [al] ei, este superficială şi de cele mai multe ori înjoseşte opera şi o întunecă, în loc s-o clarifice, s-o lumineze şi s-o înalţe.

Aşa, de exemplu, toate operele scriitorilor noştri din epoca eroică a literaturii noastre — Gr. Alexandrescu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, ca şi unele din epoca următoare, ca de exemplu operele lui Eminescu — metoda istorică le consideră ca producţiuni fie ale romantismului francez, fie ale romantismului german, curente literare dominante în vremea activităţii lor literare.

Dacă ne-am lua după cercetările metodei istorice, operele lui Grigore Alexandrescu, chiar cele mai originale, n-ar fi decît imitaţiuni, fie după romanticul Lamartine, fie după clasicii Boileau şi La

Fontaine [c]a şi după post-clasicul Florian, pe cuvîntul că, pe de o parte, unele producţiuni (*Meditaţiunile*) au fost scrise pe cînd erau la modă *Meditaţiunile* lui Lamartine şi cuprind chiar unele elemente în adevăr lamartiniane, ca de exemplu atitudinea sentimentală generală, compoziţia, forma versului (nu însă şi armonia, cum susţin unii), şi chiar unele imagini ; iar, pe de altă parte, alte producţiuni sînt sau traduse ca, de exemplu fabulele *Vulpoiul predicator, Privighetoarea şi păunul, Papagalul şi alte păsări* — după Florian ; *Măgarul răsfăţat, Catîrul ce-şi laudă nobilitatea* — după La Fontaine, sau inspirate ca, de exemplu, *Toporul şi pădurea* — după *La Forêt et le Bûcheron* de La Fontaine şi *Epistola către Văcărescu* — după Boileau, sau mai mult sau mai puţin imitate, cum ar fi celelalte epistole, satire şi fabule.

Deşi constatînd influenţe foarte deosebite asupra lui Gr. Alexandrescu — unele romantice, altele clasice —, istoricul literar, în caracterizarea sa literară, pune pe Grigore Alexandrescu, în bloc, printre romantici, şi bucuros că prin chiar această rubricare l-a explicat istoriceşte, nici nu se mai întreabă nici întrucît diferitele opere ale lui Grigore Alexandrescu se deosebesc totuşi de acelea ale romanticilor şi clasicilor francezi din care s-a inspirat, nici dacă în cele mai însemnate din ele nu se găseşte în adevăr o personalitate originală poetică de mare valoare, care în esenţă nu seamănă nici cu Lamartine, nici cu La Fontaine şi Boileau, necum cu Florian. Şi nu-şi pune această întrebare, istoricul literar, pentru că ceea ce-l interesează pe el nu este determinarea *originalităţii*, a sintezei concrete pe care poetul nostru a realizat-o în operele lui cele mai însemnate — *originalitate şi sinteză care prin esenţă e unică şi inexplicabilă* — ci însuşirea generală derivată din atmosfera timpului care se găseşte, însă, din punct de vedere literar, *numai ca element secundar* şi nu numai în toate producţiile aceluiaşi scriitor, dar îndeobşte în toate scrierile aceleiaşi epoce, oricît de bune şi, mai cu seamă, oricît de *rele* ar fi.

De fapt istoricul literar, pentru ca să fixeze caracteristicile la o întreagă serie de opere, nici n-are trebuinţă să cerceteze în mod deosebit producţiile geniale ; îi e destul să cerceteze producţiile de orice natură şi fără vreo valoare.

Caracteristica timpului în ele se străvede mai uşor, tocmai pentru că sînt mai goale de conţinut original. Romantismul lui Gr. Alexandrescu se poate vedea nu atît în operele lui bune — în care găsim gîndire concisă, imaginaţie înfrînată de simţul realităţii, simţire înaltă şi senină, aci fin surîzîtoare, aci grav majestoasă şi

Scanned with OKEN Scanner

care sînt mai mult caracteristice clasicismului —, cît în operele lui cele slabe, în poeziile erotice, în care găsim imaginaţia bizară, sentimentalismul lînced, gîndirea fără energie şi, în genere, subiectivismul bolnav, sombru şi manierat al romantismului. Romantismul cel mai caracteristic al epocei noastre eroice îl întîlnim cu deosebire în Bolintineanu, care nu mai e şi nu mai poate fi gustat mai de nimeni ; în produsele exotice şi erotice, aşa de searbăd imaginativ-melancolice, ale lui Vasile Alecsandri ; în produsele fantastic-lugubre ale lui Alexandru Sihleanu şi ale altor *poetae minores,* pe care nu e nevoie să-i mai citez.

Dacă ne apropiem de exemplul asupra căruia facem aplicaţie şi ne gîndim la felul cum istoria literară caracterizează pe Eminescu, vedem că romantismul german, care i se dă ca însuşire de căpetenie, nu se găseşte cu evidenţă decît în operele lui de mai puţină valoare, ca de ex. *Strigoii.* Fiind vorba de *Mortua est* şi de pesimismul ce o caracterizează, istoricul literar nu studiază acest pesimism în originalitatea lui, în particularismul lui, în farmecul lui propriu — farmec care nu este nici al anticului Teognis, nici al lui Lenau, nici al lui Leopardi, nici al lui Alfred de Vigny, poeţi mari, deşi toţi sînt pesimişti —, ci se mulţumeşte să reducă această însuşire sentimentală concretă la o noţiune generală şi ştearsă, şi lipsită de caracteristicul pe care i l-a împrumutat geniul poetului, pentru ca, cu atît mai repede să treacă la explicarea ei istorică, fie că o reduce, cum a făcut d. Maiorescu, la hereditatea patologică, fie, cum a făcut d. Gherea, la faptul social că generaţiunea de la 1848 nu şi-a îndeplinit făgăduinţele ei politice şi a dezamăgit astfel generaţiunea următoare. Pesimismul, pe care-l vede istoricul literar în *Mortua est,* nu este pesimismul particular din această operă şi care se deosebeşte de cel din *Rugăciunea unui dac,* din *Scrisoarea III* sau din *Doina,* ci este pesimismul *în genere* care sub alte forme concrete se întîlneşte şi la alţi poeţi din alte vremuri, şi la alte popoare.

Cu totul altfel se înfăţişează lucrarea metodei estetice în al doilea stadiu al cercetării operei. Mai întîi, ea se mărgineşte numai la acele opere care conţin un element permanent, un element care în vremea cînd se face cercetarea se impune prin frumuseţea lui, prin puterea şi prin adîncimea lui, adică numai la acelea pe care cercetarea şi valorificarea estetică le-a arătat ca adevărate opere de artă.

Păşind apoi la studiul literar al unei opere, metoda estetică îşi propune să determine într-un mod cît mai metodic şi mai precis — deci cît mai ştiinţific — însuşirile ei concrete, în aşa fel încît s-o

poată descrie scoţînd în relief notele ei esenţiale şi lăsînd în umbră pe cele secundare şi accidentale. Aceste însuşiri fiind de natură sufletească, se înţelege de la sine că în cercetarea şi stabilirea lor nu ne vom folosi de observarea obiectiv-externă, proprie metodei istorice, ci de observarea subiectiv-internă psihologică. Această metodă de cercetare, deşi în aparenţă nesigură, este în realitate tot atît, ba chiar mai ştiinţifică decît cea istorică. În adevăr, metoda istorică — în năzuinţa ei de a stabili adevărul obiectiv în ce priveşte legătura dintre operă şi mediul extern, între operă şi persoana scriitorului — este nevoită, precum am văzut, pe de o parte să ocolească foarte mult realitatea— adică să-şi calce menirea ştiinţifică ; iar pe de alta, pentru ca să facă acea legătură dintre om şi operă, între operă şi mediu mai plauzibilă, mai inteligibilă, este nevoită să întrebuinţeze la fiece pas observarea şi interpretarea psihologică. Cu alte cuvinte, *obiectivitatea metodei istorice e mai mult în mărturisirea de principii decît în aplicaţie ;* pe cînd subiectivitatea metodei estetice, mărturisită din capul locului şi strict aplicată conform naturii obiectului de cercetat, care prin esenţă e sufletesc, intern, subiectiv, poate duce la rezultate mai sigure, mai unitare, mai conforme cu adevărul ştiinţific decît acelea la care se ajunge prin metoda istorică.

Oricum ar fi — şi recunoscînd metodei psihologice o valoare de cercetare ştiinţifică cel puţin tot aşa de mare ca şi metodei istorice —, fapt e că determinarea însuşirilor unei opere literare, care, se ştie, sînt prin esenţă de natură sufletească, nu poate fi făcută decît prin observarea psihologică, internă, introspectivă.

Opera literară, cunoscută şi asimilată de cercetătorul estetic, devine în timpul cercetării lui o realitate psihologică a lui, o stare precisă de natură sufletească a lui ; şi avînd această fiinţă, ea nu poate fi determinată decît tocmai prin observarea lăuntrică, ce se poate îndrepta asupră-i, şi prin care se poate cerceta, analiza şi fixa însuşirile cu care se înfăţişează.

Metoda estetică caută dar mai întîi să ne dea prin *observare* şi *analiză internă* descrieri ale fiecărei opere individuale ; apoi, prin *comparaţie,* caută să pună în aceeaşi categorie deosebitele opere, care, indiferent de timpul cînd s-au produs, se aseamănă în mod esenţial între ele — caută adică să stabilească *clasificări parţiale* între deosebitele opere literare ; în fine, prin *sistematizare,* caută să stabilească legături fireşti între toate aceste categorii, în aşa fel ca cu o singură privire să avem posibilitatea de a cuprinde — cu inteligenţa noastră vibrantă de sensibilitate, într-un conspect luminos şi plin de sens — întreaga producţie literară de valoare şi să dobîndim astfel

Scanned with OKEN Scanner

intuiţiunea cît mai adîncă, mai pură, mai caldă, a tuturor creaţiunilor literare, fie ale unui popor, fie ale întregii omeniri. Cu alte cuvinte, metoda estetică, ca ultim scop al lucrării sale, urmăreşte o *clasificare naturală* şi *universală* a tuturor operelor literare.

V

Am văzut la ce se reduce, după metoda istorică, cercetarea unei opere, în al doilea stadiu al cercetării literare — şi am văzut acest lucru şi în teorie şi în aplicaţiunea pe care am făcut-o la poema *Mortua est* a lui Eminescu.

Rămăsese ca să vedem cît de deosebită şi cît de circumstanţiată, cît de adîncă este metoda estetică, faţă de cea istorică, aplicînd-o la studiul literar al aceleiaşi opere.

Prima şi marea deosebire care condiţionează toate celelalte deosebiri dintre aceste metode provine din pricina sensului diferit în care fiecare este orientată. Orientarea istorică e de la operă la scriitor, de la scriitor la curentul literar, de la curent literar la factorii istorici care l-au produs. Opera care în acest studiu istoric serveă ca punct de plecare e interesantă pentru istorie, deşi ea însăşi e concretă — numai prin elementele ce are *în comun cu alte opere*, deci prin *elemente generale*, care pot fi explicate printr-una sau mai multe cauze istorice concrete. Orientarea e de la partea generală a operei către cauze din ce în ce mai întinse şi mai cuprinzătoare, care, deşi au aparenţa *generală*, sînt şi rămîn totuşi totdeauna concrete, mai concrete ca opera studiată. Opera este doar punctul de plecare, dovada întîmplătoare, care, împreună cu alte opere, care sînt tot atîtea puncte de plecare, tot atîtea dovezi întîmplătoare, permit istoricului literar să se ridice la originea istorică comună, iar de la acestea la faptele istorice concrete care le condiţionează pe toate. Nu opera este esenţialul, ci originele istorice ale mai multora.

Orientarea metodei estetice este de la operă la tip şi la gen, deci de la concret la abstract, iar pasul spre abstracţie, spre ştiinţificare a lucrării, nu se poate face fără un studiu cît se poate mai amănunţit al individualităţii, al *operei concrete*, pe care se întemeiază abstracţia. Ceea ce interesează, dar, în cel mai mare grad pe literator, este *originalitatea specifică*, cristalizată în opera genială, fixarea fizionomiei ei, cît mai precis, cît mai exact şi mai adînc. Orice pas spre abstracţie, fără această lucrare de descriere a individualului, este un pas pripit, care de cele mai multe ori poate fi greşit. În această ac-

centuare a *individualului* din operă stă atît nota caracteristică a metodei estetice, în deosebire de cea istorică, cît şi pretenţiunea ei faţă de această din urmă metodă de a fi o metodă proprie pentru studiul literaturii.

În aplicarea, dar, ce vom face după metoda estetică la poema *Mortua est*, vom căuta să fixăm cu deosebire caracteristicile proprii care fac dintr-însa o operă originală, unică şi deci deosebită atît de celelalte opere ale poetului, cît şi de ale altor poeţi — cu alte cuvinte, vom căuta s-o *descriem* cît se poate mai ştiinţific.

În al doilea rînd, vom căuta să păşim — prin *comparaţie*, fie cu operele aceluiaşi scriitor, fie mai cu seamă cu ale altora din aceeaşi epocă şi din alte epoce de la acelaşi popor şi de la alte popoare — la operaţia de subsumare sub un anume *tip* şi sub un anume *gen*, după însuşirile comune ce vom găsi între opera dată şi celelalte opere analoage.

În această lucrare nu ne vom putea mulţumi cu calificările vagi de romantism german şi de pesimism, cu care a încercat să o caracterizeze metoda istorică, ci vom încerca oarecum să facem anatomia şi fiziologia ei, spre a găsi pe de o parte şi alte caractere ce o individualizează, iar pe de alta, spre a determina mai de aproape notele specifice ale pesimismului şi romantismului cuprinse într-însa.

Această fixare de însuşiri va cuprinde următoarele operaţiuni : I) *Analiza fondului* sau *concepţiei* (sufletul poetului şi obiectul poeziei) ; II) *Analiza formei* (atît cea determinată de sufletul poetului — stilul —, cît şi cea determinată de obiectul operei — compoziţia) ; III) *Analiza raportului* sau *tranziţiei concrete* de la *fond la formă* (armonia, versificaţia). [a]

Pentru a dovedi seriozitatea metodei estetice, noi ne vom mărgini numai la analiza fondului.

În fondul sau concepţia unei opere poetice întîlnim două elemente : a) *fondul subiectiv* — sufletul poetului — şi b) *fondul obiec-*

---

[a] Din această analiză lipseşte punctul cel mai însemnat de vedere : analiza ideii. Rătăcit de ideile curente, popularizate de Maiorescu, multă vreme autorul acestor rînduri a crezut că *ideea nu are originalitate*. După multe şi minuţioase cercetări a ajuns, în sfîrşit, să părăsească teoria curentă şi să stabilească adevărul, că originalitatea fondului, formei şi armoniei este condiţionată de originalitatea ideii. Numind-o originalitate elementară, ideea realizată a fost studiată mai tîrziu la *Ştiinţa literaturii* (1925) şi *Teoria poeziei* (1927).

Scanned with OKEN Scanner

tiv — materia plastică. Dar această terminologie are nevoie de explicări şi exemplificări concrete.

În adevăr, o operă genială — şi *Mortua est* nu poate fi privită altfel — trebuie s-o concepem avînd la temelie o formaţiune compusă dintr-un complex de mai multe stări sufleteşti care *separîndu-se* din nenumărate impresii, amintiri, idei, tendinţe şi emoţiuni ce-a încercat poetul, s-au ales laolaltă, alcătuind un fel de *cristal psihic,* care, deşi păstrează legătură cu sufletul ce rămîne ca un culcuş ideal al lui, este totuşi deplin în el însuşi şi are uneori chiar însuşiri deosebite de ale sufletului din care oarecum s-a rupt şi s-a zămislit.

Dar aceste impresii, amintiri, idei, tendinţe, emoţiuni, care s-au cristalizat — pînă a nu intra în constituţia acelei cristalizări, au fost primite şi reflectate de acel suflet şi au putut lua de la el anume însuşiri potrivite cu felul lui *contemplativ* de a fi. Aceste însuşiri, pe care elementele ce intră în cristalizare le ia, vrînd-nevrînd, de la sufletul în care se săvîrşeşte, nu se pierd totdeauna în alcătuirea nouă în care intră, ci persistă reprezentînd caracterul static, pasiv, receptiv sau contemplativ al acestui suflet ; pe cînd însuşirile fondului obiectiv, ale cristalului sufletesc, plăsmuit de imaginaţia creatoare, reprezintă caracterul dinamic, activ, plastic al acestui suflet.

În caracterizarea literară a fondului sau concepţiei din poema *Mortua est,* la două întrebări trebuie să răspundem :

1. Ce caractere are *sufletul poetului Eminescu* — în aspectul său receptiv, pasiv, static — şi anume întrucît el se străvede în elementele sufleteşti încorporate în *această* operă ? — şi :

2. Ce caractere are *imaginaţia creatoare a poetului,* şi anume întrucît se străvede în *această* operă ?

Sau, întrebuinţînd anume termeni pentru fiecare din aceste aspecte ale sufletului unui poet : Ce fel de *originalitate subiectivă* sau *intuitivă* se revelă în *Mortua est ?* Şi ce fel de *originalitate obiectivă* sau *plastică ?* Ce însuşiri dobîndesc impresiile lumii căzînd în anume împrejurare în sufletul lui de poet genial ? — şi ce însuşiri dobîndesc aceste impresii după ce s-au cristalizat, sintetizîndu-se în fondul sau concepţia unei anume opere ?

Originalitatea subiectivă — fondul subiectiv — constituie farmecul literar, vălul de lumină, aureola particulară în care parcă pluteşte orice creaţiune genială. Cercetarea analitică ne conduce să fixăm două puncte de vedere, din care ne putem pune pentru ca să-i

Scanned with OKEN Scanner

determinăm caracterele. Este 1) punctul de vedere al *modalității*, și 2) al *conținutului*.[a]

Cum e, mai întîi, conținutul originalității subiective în *Mortua est* din punctul de vedere al conținutului? Este el *simplu* sau *dublu*? Oare impresiile lumii, căzînd în sufletul poetului, dau pe față un îndoit aspect: unul aparent și altul ascuns, ca, spre exemplu, în atitudinea *ironică* sau *humoristică* a unor scriitori, sau rămîne cu un singur aspect — cel aparent, care în același timp e și cel real?

Severitatea, aci duioasă, aci violentă, pe care o arată poetul în caracterizarea morții copilei, în tablourile în care își înfățișează viața ei după moarte, este simplă, n-are nimic ascuns, nimic subînțeles; originalitatea subiectivă — fondul pe care se urzește sinceră originalitatea subiectivă — este din punctul de vedere al conținutului simplă, și anume *severă*.

Dacă ne întrebăm acum de caracterele originalității subiective din punctul de vedere al *modalității*, adică al raportului ce există între impresiile lumii dinafară sau dinăuntru și dintre felul cum ele apar, după ce au fost primite în sufletul poetului și transformate în elemente sufletești cristalizabile, trebuie să stabilim că această modalitate poate avea trei feluri de înfățișări, după cum ne referim la *a)* raportul intensiv (în legătură cu puterea voliționlă a sufletului, cu *voința*), *b)* raportul calitativ (în legătură [cu] *inteligența*) și *c)* la raportul afectiv sau de tonalitate (în legătură cu *sensibilitatea*). Impresiile lumii pot avea o energie, ori o culoare, ori un ton de durere sau de plăcere mai mare sau mai mică. Și e întrebarea: cum se înfățișează, sub acest triplu raport, elementele sufletești din *Mortua est*?

Și, mai întîi, în ce privește raportul afectiv sau *tonalitatea*. Oare impresiile și imaginile din care poetul a alcătuit strălucitele tablouri ale înfățișării moartei, ale drumului ce sufletul face către empireu, al empireului, al distrugerii lumilor, al frămîntării gîndurilor — au ele tonalitatea firească pe care o cunoaștem cu toții, sau o anume tonalitate proprie, deosebită de aceea cu care sîntem obișnuiți? Să ne amintim tablourile în care poetul urmărește parcă viziunea sufletului-regină, triumfător în empireu, al fecioarei moarte. Ce e mai firesc ca aceste imagini să fie împreunate cu un ton în care să vibreze fericirea, mulțumirea?

---

[a] Vezi dezvoltată definitiv această teorie în *Teoria poeziei*, ediția din 1927.

determinăm caracterele. Este 1) punctul de vedere al *modalității*, și 2) al *conținutului*.[a]

Cum e, mai întîi, conținutul originalității subiective în *Mortua est* din punctul de vedere al conținutului? Este el *simplu* sau *dublu*? Oare impresiile lumii, căzînd în sufletul poetului, dau pe față un îndoit aspect: unul aparent și altul ascuns, ca, spre exemplu, în atitudinea *ironică* sau *humoristică* a unor scriitori, sau rămîne cu un singur aspect — cel aparent, care în același timp e și cel real?

Severitatea, aci duioasă, aci violentă, pe care o arată poetul în caracterizarea morții copilei, în tablourile în care își înfățișează viața ei după moarte, este simplă, n-are nimic ascuns, nimic subînțeles; originalitatea subiectivă — fondul pe care se urzește sinceră originalitatea subiectivă — este din punctul de vedere al conținutului simplă, și anume *severă*.

Dacă ne întrebăm acum de caracterele originalității subiective din punctul de vedere al *modalității*, adică al raportului ce există între impresiile lumii dinafară sau dinăuntru și dintre felul cum ele apar, după ce au fost primite în sufletul poetului și transformate în elemente sufletești cristalizabile, trebuie să stabilim că această modalitate poate avea trei feluri de înfățișări, după cum ne referim la *a)* raportul intensiv (în legătură cu puterea voliționlă a sufletului, cu *voința*), *b)* raportul calitativ (în legătură [cu] *inteligența*) și *c)* la raportul afectiv sau de tonalitate (în legătură cu *sensibilitatea*). Impresiile lumii pot avea o energie, ori o culoare, ori un ton de durere sau de plăcere mai mare sau mai mică. Și e întrebarea: cum se înfățișează, sub acest triplu raport, elementele sufletești din *Mortua est*?

Și, mai întîi, în ce privește raportul afectiv sau *tonalitatea*. Oare impresiile și imaginile din care poetul a alcătuit strălucitele tablouri ale înfățișării moartei, ale drumului ce sufletul face către empireu, al empireului, al distrugerii lumilor, al frămîntării gîndurilor — au ele tonalitatea firească pe care o cunoaștem cu toții, sau o anume tonalitate proprie, deosebită de aceea cu care sîntem obișnuiți? Să ne amintim tablourile în care poetul urmărește parcă viziunea sufletului-regină, triumfător în empireu, al fecioarei moarte. Ce e mai firesc ca aceste imagini să fie împreunate cu un ton în care să vibreze fericirea, mulțumirea?

[a] Vezi dezvoltată definitiv această teorie în *Teoria poeziei*, ediția din 1927.

Cu toate acestea, citind versurile în care această vibrație de fericire ar trebui să ajungă culmea :

O, moartea-i un chaos, o mare de stele,
O, moartea-i un secol cu sori înflorit...

sîntem cu toții izbiți de tonalitatea minoră, duioasă, plîngătoare cu care se înșiră aceste imagini a căror strălucire ar trebui, din contră, să provoace o stare sufletească de veselie și exultanță. Impresiile și imaginile primite în sufletul poetului au împrumutat de la el tonalitatea *deprimantă,*[a] cu vibrația duios-gingașă și resignată, și ea constituie farmecul sensibilității poetului în această poemă.

Ca să fixăm caracterizările coloraturii imaginilor după ce au trecut prin sufletul poetului, n-avem decît să comparăm pe acelea pe care le avem în genere despre o fecioară moartă pusă în sicriu, despre un suflet care zboară printre stele, despre o noapte luminoasă, despre calea lactee, despre rîuri cu ape strălucitoare, despre flori ce cîntă etc... cu imaginile ce ne farmecă în poema lui Eminescu. Deși, mai mult sau mai puțin, toți cunoaștem imaginile arătate de aceste expresiuni, fie din viață, fie din literatură, totuși parcă așa de luminoase, cu așa limpezime străvezie de vis, cu așa vioiciune reală și cu atîta viață transfigurată nu le-am întîlnit niciodată, nici chiar în visele noastre.

Aceste imagini fiind dar primite în sufletul poetului, acesta le-a făcut oarecum să se lumineze de-o lumină proprie, să devină mai strălucitoare, mai colorate de-o coloratură vie și precisă ca de realitate și în același timp totuși străvezie și suavă, ca de vis. Originalitatea subiectivă a lui Eminescu din această poemă este, în afară de două strofe în care reflecția stinge pînă la un punct vioiciunea coloritului („Și apoi... cine știe ?“ și „La ce ?... Oare totul...?“), este *imaginativă,* adică plină de coloare reală și totuși vizionară, și în genere mult mai strălucită și transfigurată decît a romanticilor germani.

Dacă cercetăm originalitatea subiectivă sub raportul intensiv, ne întrebăm dacă au într-însele o viață, o energie, un avînt *voit,* ori din contră, această viață, energie sînt *spontane, necalculate, sincere* ? Mulțimea și marea varietate a acestor imagini, aerul de

[a] Explicarea deprimanței, în timpul cînd a fost scris (1912), acest articol nu ajunsese la desăvîrșita claritate. Deprimantă poate fi în adevăr armonia minoră a acestei poeme, dar imaginile sînt departe de a fi deprimante.

înfrățire ce descoperim între ele, neregula cu care se avîntă tumultuoase în desfășurarea poemei, accentul profund, ce fiecare din ele imprimă expresiunii — toate acestea ne dovedesc că imaginile trăiesc parcă o viață proprie, spontană, sinceră, necalculată ; că ele, căzînd în sufletul poetului, au dobîndit dintr-odată, și fără intervenția lui, o viață, o energie, pe care n-a putut-o înstruna pe deplin grija artistică a poetului. Cu alte cuvinte, originalitatea subiectivă are caracteristica energiei *spontane* sau *primitive*, nu destul de înfrînată și echilibrată prin grija artistică.

Rezumînd caracterizarea fondului subiectiv din *Mortua est*, vedem că originalitatea ei subiectivă, farmecul său literar propriu constă dintr-un conținut sever, dintr-o tonalitate sentimentală deprimantă, duioasă și resignată, unită, pe de o parte, cu o coloratură imaginativă, reală dar vizionară, vie și precisă ca o puternică realitate, dar luminoasă, străvezie, suavă și transfigurată, ca visul ; iar pe de alta, cu o energie proprie spontană, primitivă, neînfrînată îndestul de calculul artistic.

Această caracterizare privește, cum am spus, numai *fondul subiectiv* al operei, sufletul poetului din care s-a desprins opera și întrucît el a intrat într-însa — vălul, atmosfera sau aureola de farmec, în care plutește obiectul propriu al operei, fondul său obiectiv.

Să caracterizăm acum *fondul obiectiv* care la o operă poetică este mai esențial decît fondul subiectiv.

Cristalizarea sentimentului din poemă și realizarea lui în tablouri se datorește puterii active și constructive numită *imaginație creatoare*. Plăsmuindu-le, ea pune în evidență *o anume putere specifică de creație*, o anume *originalitate plastică* sau *obiectivă*, pe care lucrarea estetic-literară este chemată s-o caracterizeze și s-o determine cum a făcut și cu originalitatea subiectivă.

Determinarea cere iarăși punctul de vedere al *conținutului* și al *modalității*.

Din punctul de vedere al conținutului, trebuie să determinăm dacă sentimentul de îndoială, cristalizat prin succesiunea știută de momente și tablouri, este obiectul propriu al poemei, sau dacă din contră nu e, ca de exemplu în *Luceafărul*, tot de Eminescu, un simplu decor exterior al unui alt obiect ascuns și greu de pătruns, simbolizat prin acel decor. Cu alte cuvinte, originalitatea

Scanned with OKEN Scanner

plastică, din punctul de vedere al conținutului este *pură* sau *simbolică*? Negreșit, nici moartea fecioarei, nici frămîntările sufletești ce constituie îndoiala în legătură cu acest eveniment nu sînt înfățișate ca să înțelegem *altceva*: n-au nimic într-însele simbolic. Ele trebuiesc înțelese așa cum ni se dă: *originalitatea plastică* este *simplă*.

Din punctul de vedere al modalității, avem mai întîi punctul de vedere intern; oare imaginația creatoare, avînd la îndemînă imaginile, în legătură cu acest sentiment fundamental al îndoielii omenești în fața morții inexplicabile, cum le-a combinat? Combinatu-le-a ea cu o energie și un avînt, oare își are izvorul mai mult în voința poetului, ori cu energia și avîntul, pe care le impune natura sentimentului fundamental și al elementelor menite să-l concretizeze? Avem a face, adică, în *Mortua est*, cu o combinație *măiestrită, artificioasă*, cu o combinație *brută* și *naturală*, ori cu o combinație în adevăr *artistică*, firească și meșteșugită în același timp? O repede analiză ne arată că succesiunea momentelor în care s-a cristalizat sentimentul, deși plină de viață adevărată, prin gradația, mișcarea de desfășurare, accentele sufletești ce conține, nu are toată rotunjimea artistică. Tranzițiile sînt brusce, unele momente intră într-altele, unele par mai dezvoltate decît altele. Așa, de exemplu, după primul moment al îndoielii, după ce a văzut sufletul suind printre stele și apoi corpul întins în sicriu:

Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială
De ce ai murit, înger, cu fața cea pală? —

tranziția

Dar poate acolo să fie castele...
Să treci tu prin ele, o, sfîntă regină

este neîndemînatică, bruscă și nu destul de pregătită față cu conținutul prea nou al acestei părți.

Tot așa legătura dintre strofele:

Și totuși, țărînă, frumoasă și moartă,

și

A fi? Nebunie și tristă și goală. —

este greoi realizată prin strofa:

Și-apoi... cine știe de este mai bine,
A fi, sau a nu fi...

Aceasta înseamnă că originalitatea plastică din punctul de vedere al intensității nu e artificioasă, ci *brută* sau *naturală, dar cu tendința artistică.*

Energia inspirată e deplină ; dar poetul nu este încă stăpîn pe meșteșugul formal, fie al stăpînirii imaginilor, fie al formei externe.

Din punctul de vedere al calității lesne putem observa că legăturile dintre imaginile prin care se realizează deosebitele momente sînt în afară de nexul cauzal al realității. Toate viziunile poetului, deși au rădăcini în anume credințe religioase, nu sînt rezultate nici din legături logice, nici din legături reale concrete, ci din legături în care fantazia are primul rol. Calitatea originalității plastice e *fantastică.*

Foarte interesantă este în această poemă originalitatea plastică din punctul de vedere al tonalității. Sensibilitatea cu care avem a face cînd e vorba de tonalitate este un factor plastic de combinație foarte important.

Altfel se grupează imaginile cînd sentimentalitatea unui poet este entuziastă, avîntată din adîncurile sufletești spre lumina obiectului admirat, și altfel, cînd sentimentalitatea lui este tristă, reflexivă, închisă în contemplarea durerii lui sufletești. În primul caz, el pleacă de la imagini stinse, intelectuale reflexive, pentru a se ridica și a sfîrși cu imagini colorate și strălucite, împrumutate de la natură — e mișcarea sentimentală *explozivă* ; în al doilea caz, el pleacă de la imagini mai mult sau mai puțin concrete pentru a se coborî în adîncurile reflexiunii abstracte, fără lumină și culoare : este mișcarea sentimentală *inhibitivă.*

În *Mortua est* poetul pleacă de la imagini concrete și strălucite pentru a ajunge la imagini abstracte reflexive, la frămîntarea reflexiv-filozofică în partea finală. Originalitatea plastică din *Mortua est,* din punctul de vedere al tonalității, este reflexivă, inhibitivă.

Rezumînd aceste din urmă rezultate, putem zice că originalitatea plastică ce se revelă în poema *Mortua est* a lui Eminescu, e pură ca conținut, iar ca modalitate are intensitatea brută cu tendință artistică : calitatea fantastică, iar tonalitatea inhibitiv-reflexivă.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a fixa genul literar avem trebuință de o analiză specială a elementelor ce constituie *fondul obiectiv.*

Fondul obiectiv al deosebitelor opere variază în mod esențial de la operă la operă. Acest fond poate să fie compus ori *numai* din impresiile ce vin fie de la natură, de la societate sau de la produsele activității omenești, fie de la mișcările adînci și misterioase ale sufletului scriitorului, ori poate fi compus din *două* elemente : pe de o parte din aceste impresii, iar pe de alta, din transformarea, cristalizarea lor, în stări sufletești, în acțiuni, în personagii plastice, cu o existență și o înfățișare independentă de personalitatea autorului. În primul caz, fondul obiectiv e compus dintr-o *materie* luată din anume izvoare ; iar în al doilea caz, nu numai din materie, dar și din *plăsmuirea* în creațiuni obiective a acestei materii (adică din manifestările originalității plastice). Operele care au un fond obiectiv, compus și din materie și din plasticitate, și care tocmai din pricina acestei constituții impresionează *sensibilitatea* noastră, se rubrică la un loc, într-un mare gen literar — *genul poetic.*

Operele care au însă un fond obiectiv compus *numai din materie*, adică din ideile, emoțiunile, tendințele pe care scriitorul le-a luat din felurite izvoare, pentru ca să le dea o formă cît mai accesibilă, se rubrică în alte două mari genuri, genul *prozaic* și *retoric.*[a] Aceste genuri, deși se aseamănă, întrucît operele ce cuprind pe de o parte au numai fond subiectiv (originalitatea intuitivă), iar pe de altă parte, în fondul obiectiv n-au originalitate plastică — totuși se deosebesc între ele întrucît într-unele opere, și anume în cele din *genul prozaic,* scriitorul își expune ideile, simțirile, tendințele sale pentru că le crede *adevărate,* și caută prin ele să mulțumească nevoile *inteligenței ;* pe cînd în cele din genul *retoric,* scriitorul sau vorbitorul își expune ideile, simțirile și tendințele sale cu scop de a face pe cititori sau auditori să se hotărască și să se miște într-un anume fel, mulțumind astfel nevoile *voinței.*

Mortua est nu face parte nici din genul retoric, nici din cel prozaic. Într-însa n-am întîlnit numai o anume originalitate intui-

[a] În acest timp clasificarea literară nu ajunsese la desăvîrșire, din pricina că autorul nu părăsise concepția maioreștiană în privința ideii. După noua clasificare (vezi *Știința literaturii* și *Teoria poeziei*), genurile mari literare sînt ideologia, literatura propriu-zisă și poezia. Genul prozaic și retoric sînt sub-genuri ale literaturii propriu-zise.

tivă, ci şi o anume originalitate plastică. Stările sufleteşti, cu ideile, imaginile, avînturile din care le-am găsit compuse — şi care constituie o *materie* pe care ar fi putut s-o aibă şi alţi scriitori — am văzut că se subordonează unele altora într-un anume fel, cristalizîndu-se într-o anume stare sufletească plastică, concretă, unitară şi originală : sentimentului de crudă îndoială în faţa soartei omeneşti izbită de peire, chiar cînd e mai înfloritoare. Acest sentiment, purificat de orice elemente personale şi interesate ale poetului, ni-l putem însuşi tocmai din pricina acestei impersonalităţi, şi însuşindu-ni-l în toată intensitatea, culoarea, tonalitatea şi mişcarea lui de desfăşurare, simţim cît de cald, de luminos, cît de fermecător, cît de *frumos* este.

Opera ne emoţionează, sensibilitatea noastră e mulţumită — opera e poetică. Dar materia fondului obiectiv poate fi analizată mai adînc, şi, potrivit noilor caractere ce deosebim într-însa, putem determina alte genuri subordonate, aşa de exemplu, după cum materia unei opere poetice este constituită : *a)* dintr-un *sentiment* conceput ca prezent şi ca personal al poetului, ori *b)* dintr-un *eveniment* conceput ca trecut şi păstrat în memoria povestitorului, ori *c)* dintr-o *acţiune* concepută ca realizîndu-se înaintea noastră, dar fără nici o legătură cu plăsmuitorul ei ; — operele poetice fac parte din : *a)* genul *liric, b) epic* sau *c) dramatic.*

În *Mortua est* nu găsim decît o simplă situaţie (poetul reflectînd înaintea corpului rece al moartei). *Mortua est* nu e nici dramatică, nici epică ; ea este o operă *lirică,* pentru că într-însa se cristalizează un anume sentiment în mişcarea lui de desfăşurare, avînd un început, o culminare, o calmare şi un sfîrşit, iar acest sentiment, ori de cîte ori citim poezia şi deşi simţindu-l impersonal, ni se înfăţişează ca producîndu-se în momentul actual şi ca ceva personal al poetului.

Analizînd mai departe deosebitele înfăţişări ale sentimentelor cristalizate în operele lirice — adică ale *materiei* unor asemenea opere —, găsim noi caractere care ne duc la stabilirea de noi categorii, de noi specii, în care se pot clasifica deosebitele opere lirice. Aşa, de exemplu, sentimentele omeneşti în genere, care toate pot constitui o materie pentru diferite opere lirice, pot fi de trei feluri : *a)* sau de *iubire, b)* sau de *ură, c)* sau de *contemplaţie.* Fiecare din aceste feluri de sentimente — iubire, ură, contemplaţie — pot avea o aparenţă exultantă, deprimantă sau senină ; pot fi realizate cu impresii mai sensibile, mai exterioare, sau în gîndiri, imagini şi reflexii mai adînci, mai interioare ; şi, în fine, pot fi în legătură

cu ființe sau lucruri de deosebite însemnătăți pentru poet sau pentru ceilalți oameni, de la cele mai mărunte, mai intime și mai personale, pînă la cele mai înalte, mai generale și mai streine de interesele personale ale poetului. Cercetînd felul de a fi al sentimentului din *Mortua est*, vedem că el e de iubire contemplativă. Această sentimentalitate contemplativă este pe de o parte *deprimantă* și *adînc reflexivă*, iar pe de alta este în legătură cu unul din cele mai însemnate obiecte ale preocupărilor umane : *destinul*.

Acestea sînt caracteristicile unei anume specii de poezie lirică, pe care o putem designa sub numele elegie contemplativ-filozofică. *Mortua est* este dar *o operă lirică* și anume *o elegie contemplativ-filozofică*.

*

Din această analiză estetică și literară se vede enorma deosebire dintre metoda istorică și cea estetică. Metoda istorică face din literatură o sclavă, și rezultatele ei sînt importante din punct de vedere istoric, dar au prea puțină importanță din punct de vedere literar. Viața originală a operelor e trecută cu vederea sau redusă la o rețea de idei pur intelectuale. Singura metodă care este în stare să ne facă a pătrunde literatura este metoda estetică ; ea nu pierde din vedere opera literară — singura care face parte cu adevărat din sfera literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

ŞTIINŢA LITERATURII

VOLUMUL I

INTRODUCERE ÎN ŞTIINŢA LITERATURII
ESTETICA LITERARĂ

Scanned with OKEN Scanner

ŞTIINŢA LITERATURII

TABELA ANALITICĂ

PARTEA I

INTRODUCERE ÎN ŞTIINŢA LITERATURII

Capitolul I

CU METODA ISTORICĂ NU SE POATE AJUNGE LA STUDIUL ŞTIINŢIFIC AL ARTEI ŞI POEZIEI

1 Ştiinţa literaturii trebuie să înceteze de a mai fi *ancilla historiae*. Deosebită de istoria literară şi de aşa-numita „critică ştiinţifică", ce zadarnic se încearcă să explice capodoperele artistice şi literare, ştiinţa literaturii trebuie să fie de sine stătătoare ca şi celelalte ştiinţe.

2 Temeiul acestei cerinţe îl formează principiul că *personalitatea artistică* face parte din altă lume decît *personalitatea omenească*. Aceasta este în timp, spaţiu şi cauzalitate ; aceea este în afară de timpul, spaţiul şi cauzalitatea fizică. Dacă am căuta să înţelegem, în timp, spaţiu şi cauzalitate, capodopera lui Victor Hugo *Booz endormi*, i-am răpi tot farmecul propriu. Istoria nimiceşte poezia.

3 Metoda de falsă explicare a operelor literare este împătrită : 1) explicaţia *sintetică*, prin viaţa scriitorului descrisă într-un roman explicativ ; 2) explicaţia *prin derivaţie*, adică prin stările sufleteşti *asemănătoare* din viaţă ; 3) explicaţia prin *cauzalitate*, adică prin împrejurările *deosebite* esenţial de cele din operă, şi 4) prin *contiguitate* şi *paralelism* cu evenimentele vieţii.

Prin aceste explicări s-ar ajunge la *înţelegerea justă* a operei literare.

4 a) Explicarea *sintetică* a operelor prin romanul vieţii este o contradicţie *in adjecto*. Sinteza artistică contrazice analiza ştiinţifică. Exemplu : *Souvenir* de Alfred de Musset comparat cu viaţa ce-a dus-o cu Georges Sand. Alte exemple : *Pe lîngă plopii fără soţ* şi *Luceafărul* de Eminescu, şi amănuntele d-lui Iacob Negruzzi ; *Gargantua* şi *Pantagruel* de Rabelais ; *Don Quijote* de Cervantes.

Scanned with OKEN Scanner

Sintezele sînt false şi tendenţioase. Exemple : Goethe şi Biserica ; Heine şi naţionaliştii germani ; Eminescu şi Aron Densusianu.

5 Explicaţia *prin derivaţie* e tot atît de falsă, căci falsifică înţelesul operelor. Exemplu : *Napoleon II, Expiation* de Victor Hugo, ca şi *Doina* şi *Scrisoarea III* de Eminescu cuprind stări sufleteşti *esenţiale, altele* decît cele ale personalităţii omeneşti a acestor poeţi.

6 Explicaţia cauzală e superficială şi neexactă. Aplicaţia la *A Villequier* de Victor Hugo : nu moartea fiicei lui Victor Hugo este adevărata cauză a poeziei.

7 Modestia „ştiinţei literare", a metodei istorice prin contiguitate şi paralelism, justificată : istoria nu poate fi ştiinţă. Nemodestia ei, cînd pretinde că prin biografie înţelegem mai bine opera. Adevărul : istoria, importantă cît pentru întărirea conştiinţei naţionale şi umane, întunecă în loc să lumineze înţelesul capodoperelor.

8 Istoria literară ia din operă nu partea *originală*, care e *individualizată*, ci cea *generală*. Exemple : Victor Hugo şi romantismul iniţiat de Jean-Jacques Rousseau şi Chateaubriand. Influenţa lui Shakespeare. Aplicaţie la *Booz endormi*. Aplicaţie la *O scrisoare pierdută*, pentru a arăta cum istoria literară falsifică înţelesul *artistic* al capodoperelor.

9 Ştiinţa literară, cu metoadele de cercetare ale criticii „ştiinţifice", merge de o sută de ani pe un drum greşit. Denaturarea capodoperelor a multor scriitori a fost rezultatul. Exemplu izbitor : opera lui Ibsen. Ştiinţa literaturii trebuie să înlăture din preocupările sale istoria literară.

Capitolul II

CONSTITUIREA LITERATURII CA ŞTIINŢĂ

10 Ştiinţa literaturii e posibilă. Încercarea lui Taine din *Philosophie del'art*. Opera de artă nu e, cum crede Taine, de natură *fizică*.

11 Cele trei lumi cu cele trei feluri deosebite de fenomene : *fizică, psihică, psiho-fizică*. Opera de artă este de natură *psiho-fizică*, în înţelesul că-şi are rădăcina în adîncurile *psihicului*, iar fiinţa încorporată în materie *fizică*. Fondul e psihic ; forma — fizică. Fondul — variabil ; forma, invariabilă. Fenomenele fizice toate sînt reale ; fenomenele *psiho-fizice* au multe *numai aparenţa*

psiho-fizică. Acestea sînt în realitate *fizico-psihice*. Pentru a le deosebi e nevoie — în contra părerii lui Taine, dezisă de altminteri în *L'idéal dans l'art* de el însuşi — de o prealabilă judecată estetică spre a deosebi *capodoperele*, singurele ce au fiinţă psiho-fizică.

12 A doua eroare a lui Taine : opera de artă nu e individ, ci *specie*. Exemple : *Moise* de Michelangelo şi *Moïse* de Alfred de Vigny.

13 Rezumarea caracterelor capodoperelor : specie, fiinţa psiho-fizică, supusă la condiţii estetice.

14 Deosebirea între fenomenul fizico-psihic şi cel psiho-fizic. Concepţia fizico-psihică a lumii : Auguste Comte. Capodopera fiind de natură psiho-fizică cere altă metodă pentru a fi studiată.

15 În studiul fenomenelor fizice sau fizico-psihice nu e nevoie de nici o ştiinţă premergătoare. Pentru studiul operelor, care *par* sau *sînt* psiho-fizice — e nevoie de *estetică*. Ştiinţa literaturii are nevoie de *estetica literară*.

16 Studiul capodoperei literare nu se poate face fără integrarea ei completă în sufletul nostru, şi fără mijloace metodologice. Necesitatea *metodologiei literare*.

17 Asemănări între metodele de studiu ale concretelor fizice şi al celor psiho-fizice.

18 Asemănările de metodă în studiul concretelor fizice şi psiho-fizice provin din pricină că o capodoperă nu e un individ, ci o *specie*, ca orice specie animală şi vegetală. Specia şi celelalte categorii ale clasificărilor. Operaţia de clasificare a capodoperelor, analoagă cu aceea a lui Linné şi Cuvier.

19 Cum Taine, voind să facă din artă şi literatură ştiinţă naturală, a făcut în realitate istorie. Putea face ştiinţă naturală dacă-şi da seama că opera genială este *specie*, nu individ. Dovezi că opera genială e prototipul unei specii. Indivizii ce-o reprezintă sînt imaginile ce diferiţi oameni îşi fac despre ea.

20 Varietatea indivizilor ce nasc dintr-o capodoperă. Rolul criticii literare : să ne dea o imagine cît mai apropiată de prototip. Ierarhizarea literară între diferiţii indivizi ai aceleiaşi capodopere, şi între diferitele capodopere însele.

21 Metodologia şi critica literară, părţi ale esteticii literare. Scopul final al ştiinţei literaturii : *Clasificarea literară*.

22 Clasificarea, în mod necesar, se face în afară de timpul, spaţiul şi cauzalitatea istorică. Opere produse în condiţii absolut deosebite, puse la un loc. Pindar şi Victor Hugo ; Eschile şi Rostand.

Scanned with OKEN Scanner

Clasificarea finală : conspect-general al literaturii universale. Ştiinţa literaturii şi ştiinţa artelor. Ştiinţa literaturii şi artelor începe unde istoria încetează.

PARTEA II

ESTETICA INTEGRALĂ

SECŢIUNEA I

ESTETICA GENERALĂ

Capitolul I

CELE DOUĂ DIRECŢIUNI IN ESTETICĂ. CARACTERISTICELE ESTETICII INTEGRALE

23 Direcţia deductivă în estetică : Platon ; direcţia inductivă : Aristotel. Estetica integrală este : 1) deductivă şi inductivă în acelaşi timp ; 2) nu recunoaşte decît o frumuseţe : frumuseţea în artă ; frumuseţea : efectul ce-l face asupra noastră creaţiunile geniale prin conştiinţa necesităţii organice a deosebitelor elemente ce constituie capodopera ; 3) reduce principiile estetice la unul : *principiul unităţii.*

24 Frumosul după Platon : frumosul ideal, dumnezeiesc şi inaccesibil.

25 Frumosul, după Kant, este dezinteresat, deci deosebit de *bine* şi *plăcut.* Este o finalitate fără scop, o armonie între inteligenţe şi imaginaţie, creată de *geniu,* care e ca un instrument al naturii. Judecata estetică este universală, dar subiectivă.

25 bis. Frumosul după Schopenhauer : frumuseţea, forma intelectuală şi ideală a lucrurilor, văzută în afară de intervenţia voinţei, care nefericeşte pe om, prin scopurile ei.

26 Frumosul după Hegel : ideea frumosului ce caută să se materializeze evolutiv. Arhitectura egipteană (simbolism) ; arta greacă (clasicism) ; arta creştină (romantism). Poezia, încorporarea ideii în imagini plastice. Sunetul cuvintelor, neesenţial în efectul poeziei.

27 Părţile importante ale acestor teorii deductive. Teoria platonică, deşi metafizică şi neexactă, are o frumuseţe ideologică.

28 Părţile exacte şi seducătoare din teoria kantiană — cu deosebire teoria geniului ; dar slăbiciunea fundamentului lor.

Scanned with OKEN Scanner

29 Deosebirea dintre frumos deoparte, şi bine şi plăcut pe de alta, pun pe acelaş plan aceste trei concepte. Frumosul e legat cu *tot* sufletul nu numai cu o parte, ca celelalte. Frumosul e de natură psiho-fizică şi e stăpînul fizicului.

30 Frumosul este universal şi *obiectiv*, ca şi adevărul ştiinţific, iar nu *subiectiv*, cum zice Kant. Falsitatea argumentării lui Kant.

31 Frumuseţea şi totuşi unilateralitatea teoriei lui Schopenhauer. Contemplaţia poate avea altă explicare : starea de euforie a organismului sufletesc cînd creşte prin introducerea într-însul a unei fiinţe *streine*, pe care totuşi o simte ca *a lui*.

32 Temeiul şi lipsa de temei a teoriei lui Hegel. Tripartiţia hegeliană e metafizică. Adevăratul ei fundament este psihologic : cele trei manifestări contrare ale conştiinţei — voinţă, inteligenţă, sensibilitate.

33 Falsitatea teoriei hegeliane în privinţa poeziei şi neînsemnătăţii sunetului cuvîntului.

34 Frumosul în estetica integrală cuprinde, într-o concepţie unitară, toate elementele serioase din teoriile lui Platon, Kant, Schopenhauer şi Hegel.

35 Frumosul după teoriile inductive. Teoria lui Aristotel : unitatea lucrurilor ce au ordine, proporţie, mărime ; — şi Fechner : imitarea plăcută ; frumosul e plăcutul îmbogăţit de asociaţiile de idei. Exemple. Fechner confundă psihologia cu estetica. Emoţiunea estetică e plăcută, dar are altă esenţă decît plăcerea.

36 Emoţiunea estetică nu provine din *materialul* psihologic, ci din *legăturile* care fac din el o fiinţă organică. În această fiinţă, valorile particulare se pierd şi iau alt înţeles şi valoare de la întreg. Elementele neplăcute în natură devin încîntătoare în reprezentarea estetică. Exemple : elemente de fond din *Iliada, Odiseea, Divina Comedie, Othello, Hamlet, Oedip, Faust*, poezia pesimistă a lui Eminescu. Elementele plăcute devin neplăcute. Exemple : literatura morală, romanescă, pastorală.

37 Aportul esteticei inductive : importanţa asociaţiei de idei. Corective : asociaţii *directe* şi *indirecte*. Numai cele dintîi fac parte din intuiţia ce stă la temelia *capodoperei*.

38 Teoria asociaţiei şi corectivul ei se explică mai simplu prin estetica integrală. Cu cît sinteza organică ce constituie capodopera se face între mai multe elemente, cu atît impresia e mai mare. Estetica integrală este şi inductivă, şi deductivă în acelaşi timp.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

FUNDAMENTUL ESTETICII INTEGRALE

39 Tribulaţiile cugetării filozofice întru explicarea frumuseţii. Frumosul nu e nici metafizic, nici empiric. El e la intersecţia dintre lumea fizică şi psihică, făcînd parte din amîndouă, dar fiind *altceva*. Frumosul : viziunea integrală a fiinţelor psiho-fizice (capodoperelor).

40 Primul fundament : frumosul nu e complet şi adevărat decît în capodoperele artistice, producţii ale genialităţii creatoare, în care fizicul şi psihicul fac una.

41 Frumosul în natură nu există, şi cei ce-l stabilesc nu iau precauţiunile metodei ştiinţifice. *Obiectiv*, în cercetarea lor, ei se referă la obiecte *concrete*, iar aceste obiecte sînt *în timp şi spaţiu*, ca orice obiect *fizic*. Ele nu pot deveni simboluri.

42 *Subiectiv*, frumosul în natură e de natură psihologică. Imaginea sau mai bine reprezentarea plăcerii psihologice seamănă cu emoţionalitatea estetică, dar nu trebuie confundate.

43 Emoţiunea estetică : efectul capodoperelor introduse, ca ale noastre, în suflet. Contemplaţia nu e un act pasiv (Schopenhauer), ci *activ*. Capodopera, pentru a fi cunoscută, cere o activitate specială şi repetată. Frumuseţea unei capodopere nu se poate simţi decît după ce a fost *complet asimilată*. Cu cît o capodoperă e mai cunoscută, cu atît provoacă mai mult entuziasmul.

44 Pricina măririi entuziasmului cu repetarea cunoaşterii operei provine din pricina nenumăratelor *nuanţe* (legături necesare între diferitele ei elemente) ce nu pot fi cunoscute decît pe rînd. Cunoaşterea capodoperei este nu numai *intelectuală, afectivă, volitivă*, dar şi *mistică*. Emoţiunea estetică — semnul sintezei dintre operă şi suflet. Explicarea impersonalismului capodoperei (Schopenhauer, Maiorescu, Platon, Hegel).

45 Deosebirea între emoţiunea estetică înţeleasă astfel şi plăcerea în reprezentare a aşa-numitului frumos în natură. Exemplu : priveliştea Alpilor de la Berna.

46 Analogia şi totuşi deosebirea dintre emoţiunea estetică şi iubire.

47 Al doilea fundament al esteticii integrale. Capodopera, izvorul frumuseţii, cuprinde întreg sufletul : sensibilitate, inteligenţă, voinţă, împreună cu rădăcina lui : elementul mistic.

48 Al treilea fundament al esteticii integrale : frumosul e realizat în capodoperă prin realizarea *concretă* a principiului unităţii. Sfîntul Augustin. Deosebirea dintre unitatea parţială şi ana-

litică a lucrurilor (principiul individuaţiunii) şi cea sintetică şi integrală a capodoperelor (principiul unităţii). Cele trei stadii : stadiul preconcepţiunii (mistic), al concepţiunii (psihic), şi stadiul întrupării (psiho-fizic). Unificările din fiecare stadiu între natură şi suflet. Unificarea generală dintre ele. Deosebirea dintre individuaţiune şi unitate.

49 Definiţia frumosului. (În notă : justificarea deductivă a definiţiei). Justificarea inductivă a definiţiunii frumosului.

Capitolul III

GENIALITATEA CREATOARE

50 Însemnătatea problemei genialităţii. Deosebirea dintre geniu şi genialitate creatoare. Sînt capodopere produse de oameni obişnuiţi, care au avut genialitate creatoare, şi opere slabe, produse de genii. Genialitatea creatoare pragmatică, ştiinţifică şi artistică.

51 Genialitatea creatoare şi imaginaţia combinatoare. Capodopera şi opera de talent. Elementul mistic al capodoperei — inanalizabil. Elementul conştient al operei de talent — analizabil *fără rest*. Capodopera *nuanţată* la infinit ; opera de talent, lipsită relativ de nuanţe. Genialitatea creatoare — instinctivă, independentă şi absolută ; imaginaţia combinatoare — conştientă, dependentă şi relativă. Întrupare şi semnificaţie, act psiho-fizic şi act fizico-psihic, agent creator al naturii şi manifestare sufletească concomitentă a trebuinţelor fizice. Capacitatea de combinaţie imaginară în ştiinţă, practică şi artă — altceva decît de genialitatea creatoare. Definiţia genialităţii creatoare.

52 Însuşirile inteligenţei sau imaginaţiei combinatoare oricît de mari sînt altceva decît genialitatea creatoare. Cazul Caragiale.

53, 54 Ideea generatoare. Natura ei mistică şi activă. Cristalizarea sufletească. Analogii cu germinarea şi cu combinaţiunea chimică.

55 Ideea generatoare are valoare *universală* şi *obiectivă*. Temeiul acestei universalităţi şi obiectivităţi.

56 Antagonismul dintre scopul genialităţii creatoare (a personalităţii artistice) şi personalitatea omenească. Geniul e o nefericire. Eminescu şi Leopardi. Sappho, Shakespeare, Goethe, Shelley, Oscar Wilde. Eminescu şi Alfred de Vigny.

57 Explicarea antagonismului. Fericirea *poetului* şi nefericirea *omului*.

Scanned with OKEN Scanner

58 Analogia dintre tirania şi încîntarea genialităţii creatoare şi dintre aceea a iubirii. Asemănări şi deosebiri. Analogia deosebirii dintre plăcutul în reprezentare şi dintre frumos, precum şi dintre iubirea fizică şi adevărata iubire.

59 Explicarea originalităţii ideii generatoare. Însemnătatea ei.

60 Originalitatea şi noutatea. Asemănări şi deosebiri.

61 Valoare simbolică, semnul distinctiv al originalităţii. Deosebirea dintre valoarea simbolică, simbol şi simbolism. Explicarea valorii simbolice : starea materialului fizic întrepătruns de starea sufletească adevărată : Paul Verlaine, Eminescu, Victor Hugo, Vigny.

62 Fazele genezei unei capodopere : 1) acordul dintre suflet şi natură ; 2) izbucnirea în conştiinţă a ideii generatoare ; 3) atracţia stărilor sufleteşti potrivite încorporării sau cristalizării interne a ideii şi izolarea acestor stări de restul conştiinţei ; şi 4) încorporarea în material fizic. Viaţa estetică a capodoperei.

Capitolul IV

CAPODOPERA, IZVOR AL FRUMUSEŢII, NU ESTE INDIVID, CI SPECIE

63 Deosebirea dintre naşterea unui individ fizic şi dintre naşterea capodoperei. Individul fizic este în adevăr individ ; capodopera, deşi se pare individ, este în realitate *prototipul unei specii.* Ştiinţa individualului nefiind posibilă, ştiinţa literaturii nu e posibilă decît recunoscînd capodoperei valoarea de specie.

62 bis. [64] Rătăcirea lui Taine : voind să facă o ştiinţă naturală din studiul asupra artei, a făcut mai mult istorie şi deci nici ştiinţă, nici istorie. Lucrarea lui e descriptivă şi simultană, deşi legăturile de cauzalitate ce vrea să stabilească trebuie să fie succesive. Nu şi-a dat seama că în capodopere are aface cu *specii,* şi le-a tratat istoriceşte ca pe orice *individ.*

63 bis. Capodopera produsă de acordul dintre elemente incomensurabile ce cuprind spaţiul şi timpul fizic. Eternitatea şi universalitatea ei. Identitate dintre o capodoperă şi o specie.

64 *Dovezi.* Specia trăieşte în indivizi raportabili la un prototip inaccesibil ; capodopera se cunoaşte ca nişte indivizi ce trăiesc cu caractere deosebite în conştiinţa fiecăruia, fiind toţi raportaţi la capodoperă, care rămîne insesizabilă în ea însăşi.

65 Capodopera, centru de cercetare ştiinţifică, iar nu autorul. Enorma deosebire dintre viaţa individului-autor şi dintre capodo-

Scanned with OKEN Scanner

pera-specie. Homer, Goethe, Shakespeare, Michel-Angelo, ca oameni, comparaţi cu opera lor.

66 Istoria literară stinge viaţa capodoperelor ca s-o aprindă pe a individului-autor. Istoria absoarbe literatura ; generalizările istorice mutilează capodoperele. Aşa-numita incoerenţă a poeţilor este în realitate o varietate de producere de capodopere fără asemănare cu personalitatea lor omenească. Exemple : Grigore Alexandrescu şi Eminescu.

67 Istoria permisă de ştiinţa literaturii este istoria interpretărilor date unei capodopere (indivizi descrişi), fiindcă ne face s-o pătrundem mai mult.

68 Fiind specie, capodopera trebuie studiată, ca toate speciile animale şi vegetale, în mod descriptiv, scoţînd în relief caracteristicile originalităţii ei. Istoria literară disimulează originalitatea capodoperei, ştiinţa literaturii o pune cît mai în relief.

69 Concentrarea asupra capodoperei mărită prin tripla clasificare, după formă, fond şi armonie. Luminarea capodoperelor prin comparaţie. Conspectul general al lumii psiho-fizice afective ne poate da măsura progresului spiritului omenesc. Posibilitatea literaturii universale.

Capitolul V

STUDIUL ŞTIINŢIFIC AL CAPODOPERELOR ARTISTICE

70 Prima lucrare ştiinţifică e selecţionarea capodoperelor din noianul producţiunii literare. Nu oricine poate face selecţiunea. Selecţionarea prin lucrarea timpului şi prin lucrarea criticilor. Criticii impresionişti şi netemeinicia lucrării lor.

71 Prima condiţiune a criticului bun : *gustul estetic integral.* Diferitele categorii de critici cu *sfera estetică strîmtă.* Exemple : Cum sînt preţuiţi Alecsandri şi Grigorescu, Eminescu şi Caragiale ; — Voltaire faţă de Corneille şi Shakespeare ; — Brunetière şi Bossuet.

72 A doua condiţiune : *puterea de obiectivitate.* Criticii pasionaţi şi subiectivi. Idolii lui Bacon trebuie înlăturaţi. O singură îngrădire : umanitatea. Condiţiile frumuseţii coincid cu ale umanităţii. Înlăturarea concepţiunii lui Dobrogeanu-Gherea : literatura pentru critic nu poate fi armă de luptă. Criticul şi spectatorul.

73 A treia condiţie : *experienţa completă a capodoperelor,* care ne dă, *în sensibilitate,* unitatea de măsură a noilor opere. Cri-

Scanned with OKEN Scanner

ticii setoşi de noutate, considerînd ca banale capodoperele clasice, nu sînt critici. Cum se explică mirajul banalităţii acestor opere : reaua educaţie scolastică ; critica istorică, cititul superficial. Cunoştinţa *intelectuală* vesteşte arta şi poezia. Cititul bun e cititul adînc şi repetat, cu tot sufletul.

74 A patra condiţiune : *memoria secundară integrală ;* memoria intelectuală, afectivă şi volitivă a lucrului gîndit de altul. Ce trebuie să ştie şi să ţină minte adevăratul cercetător literar : viaţa estetică a capodoperelor.

75 A cincea condiţiune : *cunoaşterea principiilor estetice*, condiţiune mai mult de transmitere decît de formare a judecăţii estetice. Raţionalizarea impresiilor estetice. Inutilitatea principiilor estetice, dacă nu sînt însoţite de gust. Mai bine gust fără principii, decît principii fără gust. Caz cînd totuşi critica de principii are superioritatea faţă de critica empirică.

76 A şasea şi cea mai însemnată condiţie : *apropierea completă, ca pe o fiinţă de sine stătătoare, a capodoperei.* Cercetarea capodoperei se face asupra existenţei ei în sufletul nostru. Ştiinţa literaturii şi istoria literară din acest punct de vedere.

77 Cele trei direcţiuni, pe care trebuie să le urmeze studiul ştiinţific al literaturii : 1) istoria interpretărilor ce s-au dat unei capodopere ; 2) studiul elementelor permanente : bibliografie, metrică, filologie, arheologie în legătură cu *forma şi armonia*, pentru a stabili existenţa *ne varietur* a capodoperei şi 3) studiul capodoperei : studiul fondului care trebuie analizat, caracterizat, ierarhizat şi clasificat.

78 *Obiecţiuni :* 1. Nu putem şti adevărul asupra fondului ; 2. Nu ne putem impune părerea noastră tuturor. Înlăturarea obiecţiilor : prima, analogizînd procedarea ştiinţei literaturii, cu aceea a botanicii şi zoologiei ; studiind indivizi, ajungem la studiul speciei. Dar în ştiinţa literaturii individul e cunoscut *numai* de un singur om — de cel ce face studiul. Întîmpinare : Şi în ştiinţele naturale nu se fac studii decît pe *unii* indivizi : inducţia nu se face de la totalitatea cazurilor. Tehnologia şi deci ştiinţa literaturii din care face parte este o ştiinţă, dar *numai* o ştiinţă descriptivă, ca şi botanica şi zoologia. În ştiinţele descriptive studiul după mai mulţi indivizi se face mai mult din necesitate şi pentru *control*. Studiul trebuie să se facă în aceleaşi condiţii metodologice.

79 Metodologia poate unifica părerile în privinţa unei capodopere.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VI

CLASIFICAREA ARTELOR

80 Clasificarea, piatra de încercare a unei teorii estetice. Chestiunile ce se pot pune în privinţa numărului artelor, al materialelor şi al puterii lor de expresiune.

81 Arta nu e nici „omul adăogat naturii", nici imitaţia naturii : ea este crearea unei noi existenţe — a fiinţelor psiho-fizice cu baza afectivă. Lipsa de importanţă a materialului *imitativ* în artă : el se subordonează sintezei dintre suflet şi natură, care se poate realiza şi cu alte materiale. Simbolismul, de care e capabil, face un material propriu pentru artă. Principiul ce selecţionează materialul propriu e elementul mistic cu cele trei manifestări conştiente : inteligenţă, sensibilitate, voinţă. El ne dă cheia clasificării.

82 Inteligenţa simultană şi obiectivă ; sensibilitate, succesivă şi subiectivă ; voinţa, simultan-succesivă şi obiectiv-subiectivă. Inteligenţa va impune arta cu caracterul obiectivităţii şi simultaneităţii spaţiale : arhitectura ; sensibilitate, arta subiectivă şi succesiv-temporală : muzica ; voinţa, arta subiectiv-obiectivă şi simultan-succesivă a cauzalităţii : danţul.

83 Arhitectura (intelectuală), muzica (afectivă) şi danţul (volitiv) sînt artele primitive, şi artele fundamentale în omenire, cele mai uşor realizabile şi cele în care helenii au atins perfecţiunea : templele, himnurile, procesiunile.

84 Istoria artei este mai mult arheologie, etnografie şi folklor · *artă e numai arta perfectă.* Arta este una şi *nu* evoluează. Exemplu. Manifestarea arheologică, etnografică şi folklorică ajunsă artă pură devine *autonomă : statua* încetează de a fi *idol.*

85 Arhitectura — lumea *fizică,* sălăşluită în suflet, prin echilibrul maselor *fizice.* În ce constă valoarea simbolică a materialului : înţelegerea echilibrului. Emoţia arhitecturală e intelectuală, întrucît numai prin intelect înţelegem lumea fizică. Elementul pragmatic în arhitectură.

86 Muzica — lumea *sufletească* sălăşluită în suflet, prin material *fizic.* Subtilitatea necesară a acestui material. Valoarea lui simbolică — evocarea elementului mistic. Muzica — artă afectivă, cea mai afectivă. Schopenhauer şi muzica.

87 Danţul — lumea *fizico-psihică,* sălăşluită prin ritmică şi echilibru, în sufletul nostru : e arhitectură prin soliditatea corpului omenesc şi muzică prin vioiciunea ritmică. Valoarea simbolică : energia ritmului vieţii. Danţul — artă volitivă.

88 Arhitectura ca artă *intelectual-pragmatică* se coordonează cu sculptura, artă *intelectual-intelectuală*, şi cu pictura, artă *intelectual-afectivă* — amîndouă destinate să disimuleze scopul practic al edificiului arhitectonic. Sculptura reprezintă viaţa *fizico-biologică*, sălăşluită în suflet prin *echilibrul dintre soliditatea fizică şi mobilitatea biologică*. Valoarea simbolică — acest echilibru văzut într-o acţiune simplă. Pentru ce materialul sculptural e simplificat. Seninătatea sculpturii.

89 Pictura, artă intelectual-afectivă. Reprezintă lumea fizică, întrucît redă *lumea psihică*. — De aceea, materialul mai fin. Solidul redus la două dimensiuni şi la culoare. Lumea fizică transfigurată şi nuanţată prin culoare şi desen. Echilibrul dintre aceste două elemente exprimînd nuanţe cît mai sufleteşti constituie valoarea simbolică şi ne dă emoţiunea estetico-picturală.

90 Muzica, artă *afectiv-afectivă* — arta sufletului : cele mai subtile stări sufleteşti, exprimate prin materialul cel mai subtil ; elementul sufletesc preponderant. Arte corelate : Poezia — muzica intelectuală ; şi filmul (sau o altă artă) — muzica voinţei.

91 Poezia, arta *afectiv-intelectuală*, creatoare de fiinţe psihofizice, prin cuvînt. Deosebirea dintre muzică şi poezie : muzica exprimă sufletul mistic prin sunet fără înţeles ; poezia, sufletul conştient şi mistic prin sunet cu înţeles. Poezia, arta *integrală*. Sufletul întreg, conştient şi neconştient, vibrînd în muzica cuvîntului, constituie valoarea simbolică a poeziei.

92 Danţul, artă *volitiv-volitivă* se coordonează cu teatrul, artă *volitiv-intelectuală*, şi opera wagneriană, artă *volitiv-afectivă*. Danţul, mişcări cu înţeles artistic, deci şi procesiuni, mimică şi artă dramatică.

93 Teatrul, poezie jucată. Ca şi la danţ, capodopera teatrală cuprinde pe actori şi spectatori. Teatrul reprezintă soarta umană, întrucît o înţelegem ca a noastră : într-aceasta — valoarea lui simbolică.

94 Opera wagneriană : poezie *cîntată* şi jucată. Fondul ei : emoţiunea mistică socială, prin miraculosul mitologic (în sensul larg). Muzica dă viaţa supranaturalului. Wagner, *Tannhaüser*, *Lohengrin*, *Walkiria*. Beethoven, *Simfonia IX*. Efectul operei wagneriene asupra mulţimii.

95 Arta şi artele mici sau industriale. Arta, psiho-fizică ; artele mici, fizico-psihice sau de rafinament. Deosebirea fundamentală între artă şi rafinerie.

Scanned with OKEN Scanner

SECȚIUNEA II

ESTETICA LITERARĂ

Capitolul I

ESTETICA ȘI LITERATURA

96 Estetica și literatura au sferele încrucișate. Literatura în sensul cel mai larg al cuvîntului : tot ce se scrie pentru alții. Estetica se ocupă de literatură în înțelesul strîmt : cuvîntul scris cu sens estetic, cum e în capodoperele poeziei.

97 Trei feluri de literatură. 1. literatură fără valoare ; 2. literatură cu valoare estetică aparentă sau relativă : scrierile de talent ; 3. literatură datorită genialității creatoare, cu valoare estetică absolută. Știința literaturii se ocupă cu deosebire cu cea de a treia categorie.

Capitolul II

FONDUL CAPODOPEREI LITERARE

98 Poezia — capodopera literară : frumusețea unei ființe psiho-fizice redată prin cuvînt. Particularitățile ei derivă din calitățile ei de *artă* și din calitățile ei de artă a *cuvîntului*. E artă *afectivă* prin stările sufletești ; e *intelectuală*, prin cuvîntul care, pe lîngă sonoritate, are un înțeles. Cele trei elemente ale capodoperei artistice : *fond, formă, armonie.*

99 Simultaneitatea fondului ; succesivitatea formei ; simultaneitatea succesivă a armoniei.

100 Fazele sau stadiile de dezvoltare ale capodoperei : 1. *stadiul mistic*, în care naște ideea generatoare ; 2. *stadiul psihic*, în care ideea se încorporează în stări sufletești ; 3. stadiul *psiho-fizic*, de încorporare în cuvînt. Neputința urmăririi acestor stadii, ce se implică unul într-altul și n-ar putea fi studiate decît de poeți. Mijlocul ocolit, pentru a le studia, plecînd de la structura capodoperei, și urmînd legătura cu fondul, forma și armonia.

101 În stadiul mistic — ideea generatoare, fragmentară și necompletă. Exemple : *Urfaust* de Goethe ; manuscrisele lui Eminescu. Ideea generatoare, parțial conștientă. Cazuri de contrazicere între prima formă a ideii generatoare și forma ei definitivă. Exemplu : *Pe Golgota* de Gregorian.

Scanned with OKEN Scanner

102 Primitivismul lui Balzac, ideologismul german şi manierismul lui Victor Hugo în legătură cu izbucnirea necompletă a ideii generatoare.

103 Slăbiciunea geniilor literare, cînd scriu fără genialitate creatoare. Cazul lui Shakespeare. Cazul lui Goethe. Cazul lui Victor Hugo. Judecata estetică trebuie dată nu după prestigiul autorilor, ci după frumuseţea operelor.

104 Fondul în stadiul mistic este, parte conştient, parte inconştient ; ideea generatoare, materialitate conştientă sau conştiinta simţită, dar *necugetată. Inspiraţiunea* sau *spontaneitatea mistică* se intelectualizează şi devine conştientă sub forma *intenţiei artistice.* Confuziunea dintre intenţiunea artistică şi formularea abstractă a ideii generatoare. Deosebirea dintre activitatea genială şi cea obişnuită (industrială).

105 Elementele *inspiraţiei* complete : *intenţia artistică* (intelectuală), *emoţiunea* (încîntarea sufletească şi sensibilitatea electivă) şi *energia de execuţiune.* Cînd e o operă *confuză,* cînd e *rece* şi cînd e *imperfectă.*

106 Fondul în *stadiul psihic :* ideea generatoare devine aproape în întregime conştientă în *imagine,* ca intelectualitate ; în *energia selectivă,* ca voinţă, şi în proprietatea *afectiv electivă* ca sensibilitate. Marele simţ critic al poetului (simţul cauzalităţii sintetice în legătură cu proprietatea afectiv-electivă).

107 Siguranţa şi şovăirea poetului în stadiul psihic. Sinceritatea lui faţă de critica activă — o datorie. Falsul simţ critic al poetului, cînd din contemplator devine combativ. Şcoalele, cercurile, cenaclurile literare. Poezia căzută în domeniul istoriei literare.

108 Ideea generatoare ca intenţie artistică şi activitate plastică. Primejdia lor în epoca de decadenţă a poeţilor. Confuziunea dintre intenţie şi idee. Opere *voite.*

109 Adaosul, în stadiul psihic, al spontaneităţii mistice : valoarea *simbolică* (valoarea *absolută, estetică* şi *simbolic propriu-zisă).*

110 Spontaneitatea mistică dă energiei din ideea generatoare valoare de eternitate, prin armonie, avînt sufletesc şi ritm : este *valoare absolută.* Valoarea absolută din *Iliada, Faust, Hamlet, Napoleon II, Scrisoarea I* de Eminescu.

111 Spontaneitatea mistică dă activităţii afectiv-elective a ideii generatoare valoarea *estetică.* Imaginile îşi pierd activitatea proprie şi devin elemente în legătură necesară cu întregul. Încîntarea *psihologică* devine *estetică.* Exemplu : *Richard III.* Cum îl face

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare contemplabil. Emoţiunea estetică, încîntarea întregei fiinţe.

112 Spontaneitatea mistică, fiind rezultatul sintezei dintre natură şi suflet, dă imaginilor valoare simbolică. Deosebirea dintre realitatea *artistică* şi cea *estetică*. Defectele şcoalei naturaliste a lui Zola. Temperamentul nu poate da arta adevărată. Defectul simbolismului : valoarea simbolică, fără icoana plastică, n-are valoare.

113 Fondul, în stadiul *psiho-fizic :* desăvîrşirea prin armonie şi formă. Armonia se găseşte în toate stadiile ; explicită, doar cînd transformă simultaneitatea fondului în succesiunea formei. Prin intenţia artistică şi valoare simbolică devine *plan* şi *compoziţiune ;* prin afectivitate electivă şi valoare estetică — *muzicalitate ;* prin energia de încorporare şi valoare absolută — *ritm*. Arta pentru artă pornită de la formă şi arta pentru artă pornită de la fond.

114 Sufletul — în aceste trei stadii e propulsiv, dar natura veşnic [se] prezintă sub forma *virtuozităţii* cu care se adoptă fondul la formă.

115 Fondul nu se cuprinde întreg în stadiul *psihic,* ci şi în celelalte stadii. Tot aşa, armonia şi forma. Fondul : imaginea ; forma : cuvîntul ; armonia : adaptarea uneia la celălalt. Forma, prelungirea fondului în materie. Studiul fondului în formă ; în sine însuşi ; în idee.

Capitolul III

ELEMENTE DE FOND ADERENTE LA FORMA CAPODOPEREI LITERARE

116 *Somnoroase păsărele* de Eminescu din punctul de vedere al formei. Cuvîntul din capodoperă determinat de fond — deosebit de cel din dicţionar. Homer şi Victor Hugo.

117 Elemente de fond *comune* cuvîntului obişnuit şi celui din capodoperă : *noţiunea* şi *rezidiul reprezentativ*. În capodoperă noţiunea devine *contur,* şi rezidiul reprezentativ — *imagine* ; împreunate dau *imaginea plastică*.

118 Elemente de fond *deosebite* — în cuvîntul comun şi cel din capodoperă : 1) cuvîntul obişnuit are o *afectivitate externă,* care, în capodoperă, se schimbă în *afectivitate artistică*.

119 2) Cuvîntul obişnuit are *ton energetic*. În capodoperă el se transformă în *ritm* şi devine *energie expresivă*. *Limba cu imagini plastice, afectivitate artistică şi energie expresivă* — e limba operelor de talent.

Scanned with OKEN Scanner

120 În capodoperă *conturul* devine *viziune*, imaginea — *simbol*; imaginile plastice sau plasticitatea psihică devine *plasticitate simbolică*.

121 Tot aşa *energia expresivă* devine realitate estetică sau *expresivitate absolută*.

122 Tot astfel *afectivitatea artistică* devine *afectivitate estetică* sau *emoţionalitate*.

123 *Limba genială* se distinge prin *plasticitate simbolică*, *emoţionalitate estetică* şi *expresivitate absolută*; e transfigurată şi unică: e originală. Lumea expresivităţii geniale are izvor mistic.

124 Rezumat: deosebirile dintre *limba obişnuită*, *limba de talent* şi *limba genială* sau *psiho-fizică*.

125 Ce devin elementele de fond din limba obişnuită în limba genială.

126 Rezumat.

127 *Verificare inductivă* în analiza poeziei *Somnoroase păsărele* de Eminescu: forma *versificată* e în legătură cu *ritmul trohaic*, şi, prin avîntul sufletesc, cu elementul mistic ce-i dă expresivitatea absolută; *forma stilistică sugestivă* prin muzicalitate e în legătură cu emoţionalitatea; forma *descriptiv-dialogică* prin compoziţiune cu plăstintatea e în legătură simbolică.

128 Rezumatul analizei.

129 Din analiză se vede că fondul determină forma.

130 Forma capodoperei, care constă în ritm, stil şi formă literară, sînt originale ca şi fondul.

Capitolul IV

IMAGINEA POETICĂ

131 Imaginea poetică, deşi psihică, nu poate exista fără impresiile de la natură şi fără materialul de limbă. Psihicul în imagine nu poate exista fără elementul material.

132 *Dovada inductivă:* 1. O imagine poetică nu rămîne intactă fără să-i păstrăm *întocmai* forma.

133 2. Imaginea poetică are un substrat material: impresiile de la natură. Exemple în aparenţă contrarii: *Divina comedie*, *Erlkönig*, *Walpurgisnacht* şi *Homunculus* din *Faust* de Goethe; *Visul dintr-o noapte de vară* de Shakespeare. Sînt contrarii în aparenţă. Originalitatea imaginilor poetice, chiar cînd seamănă cu natura. Exemplu: *O scrisoare pierdută*. Imaginea poetică nu poate fi izolată de elementul material al expresiunii.

Scanned with OKEN Scanner

134 Partea pur sufletească a imaginii se determină prin procesul prin care impresiile devin simbol, şi prin procesul prin care imaginile se încorporează în expresie. Acesta e cunoscut ; ne rămîne procesul dintîi. Exemplele de bază : *Erlkönig* de Goethe, *Booz endormi* de V. Hugo şi *Somnoroase păsărele* de Eminescu.

Capitolul V

INTUIŢIUNEA. INTUIŢIUNEA POETICĂ. IZVOARELE LOR

135 Impresii şi senzaţii *analitice, sintetice* şi *concrete*. Percepţii *fugitive, durabile* şi *mistice*. Senzaţiile şi percepţiile mistice *analitic-intelectuale* duc la adevărurile *ştiinţifice* (la fiinţele psiho-fizice *analitice) ;* cele *concret-volitive,* la *faptele istorice* (fiinţele psiho-fizice *concrete*) ; cele *sintetice-afective,* la adevărurile *artistice* (la fiinţele psiho-fizice *sintetice*). Caracterele oamenilor înzestraţi cu senzaţii şi percepţii artistice : geniile ştiinţifice, politice şi artistice.

136 Nuanţele senzaţiilor şi percepţiunilor mistice.

137 Senzaţiile şi percepţiile mistice — *intuiţiuni*. Ne interesează intuiţiunile *artistice,* şi anume cele *literare*.

138 Esteticianii intelectualişti cred că între percepţii şi intuiţiune e deosebire numai de *grad,* nu de *calitate*. Consecvenţa : toţi pot fi poeţi, numai să vrea. Combaterea acestei concepţiuni : încordarea atenţiei este neputincioasă. Voinţa este stearpă, fără instinctul mistic : nu poate crea nici valoarea absolută a armoniei, nici măcar valoarea simbolică a intuiţiunii.

139 Exemple : imaginile căutate şi manierate. Esteticianii intelectualişti confundă genialitatea creatoare cu imaginaţia combinatoare. Deosebirea dintre ele : una naturală şi inconştientă ; cealaltă conştientă şi artificială.

140 Valoarea estetică a senzaţiilor. Chestiunea, pentru estetica integrală, se circumscrie la valoarea senzaţiilor, întrucît *pot* deveni estetice : ele în ele sînt numai plăcute.

141 Criteriul : întrepătrunderea unitară între subiect (suflet) şi obiect (natură). Cazul senzaţiilor vizuale şi auditive, care, deşi subiective, apar numai obiective : putem avea conştiinţa lor unitară ; deci, sînt estetice.

142 La senzaţiile de gust, miros, pipăit, temperatură, întrepătrunderea între subiect şi obiect nu se face : simţim în noi, dar cauza o raportăm la excitaţiile din afară. Sînt senzaţii neestetice.

Scanned with OKEN Scanner

143 Natura dublă a senzaţiilor *motorii* şi *organice*. Cînd senzaţiile organice pot fi material estetic şi cînd nu. Exemplul lui Guyau modificat.

144 Senzaţiile motorii şi rolul pe care-l joacă în materialul diferitelor arte. Rolul lor în literatură : în ritm.

145 Falşitatea teoriei clasice, cum şi a temeiurilor ei. Demonstrarea falşităţii temeiurilor : sînt senzaţiuni în strînsă legătură cu viaţa şi sînt estetice ; şi sînt senzaţiuni estetice şi nu sînt streine de viaţă.

146 Izvoarele intuiţiunii : 1. *Natura fizică ;* 2. *Natura sufletească ;* 3. *Natura analogică* (exemple din Eminescu, Goethe, V. Hugo) ; 4. *Intuiţiuni reprezentative* (exemple din Victor Hugo şi Eminescu).

147 Marea greşală a celor ce fac deosebire între izvoarele naturale şi cele reprezentative ale intuiţiunii. Cazul lui Lemaître şi Lovinescu. Marile opere sînt întemeiate pe multe intuiţiuni reprezentative : Virgiliu *(Eneida)*, Dante *(Divina Comedie)*, Shakespeare *(Romeo şi Julieta, Othello, Hamlet* etc.), Eminescu *(La steaua)*, Coşbuc şi Strachwitz *(El-Zorab)*. În ce constă genialitatea lui La Fontaine, care întrebuinţează intuiţiuni reprezentative.

Capitolul VI

INTUIŢIUNEA ŞI PERCEPŢIUNEA

148 Elementele intuiţiunii. Imposibilitatea cercetării directe. Mijloace indirecte : elementele percepţiunii, unite cu elementele caracteristice imaginei.

149 Elementele percepţiunii de la baza imaginilor din *Somnoroase păsărele, Booz endormi* şi *Erlkönig*. I. ELEMENTELE OBIECTIVE : 1. Energia proprie fiecărui obiect, în care intră ca elemente : *forma* (intelectuală) *consistenţa* (afectivă), *intensitatea* (volitivă), datorite senzaţiilor motorii.

150 2. *Vestmîntul sensitiv senzaţiile vizuale* (intelectuale), senzaţiile *auditive* (afective), senzaţiile *motorii* (volitive).

151 3. *Elementul asociativ direct (intelectual)* cu cele trei nuanţe : afectivă, volitivă, intelectuală. Exemple.

152 II. ELEMENTELE SUBIECTIVE ale percepţiunii : 1. *Conţinutul emoţional* al diferitelor percepţiuni, variabil de la om la om (exemple din Eminescu, Leopardi, Alfred de Musset, Grigore Alexandrescu). Unificarea acestui conţinut prin emoţiunea estetică.

Scanned with OKEN Scanner

153 2. *Asociaţiile* lui Fechner (cele *indirecte)* de natură *volitivă.*

154 3. *Elementul asociativ inconştient* (intelectual). În notă : Cum se face percepţiunea prin activitatea primară, secundară şi terţiară — determinată de atenţiune.

155 III. ELEMENTELE SUBIECTIV-OBIECTIVE ale percepţiunii : elementele de *mişcare expresivă* cu trei înfăţişări : 1. volitiv-*utilă* ; 2. emotiv-*rezonantă,* şi 3. intelectual-*verbală* (rezumatul în schemă).

156 Oricît de vii şi evidente ar fi aceste elemente ale percepţiunii, ele sînt de natură *fizico-psihică,* fiind dependente de trebuinţele individului.

157 Elementul ce transformă *calitativ* percepţiunea în *intuiţiune* este elementul diferenţial dintre conţinutul percepţiunilor şi al imaginilor.

158 Elementul din imagine, care nu e în percepţiune, este *elementul simbolic.* Exemplu : un vers din Victor Hugo.

159 Elementul *simbolic* are trei forme : 1. elementul simbolic *propriu-zis* ; 2. elementul *estetic* şi 3. elementul *absolut.* Diferenţierea între ele, făcută prin analiza aceluiaş vers.

160 Cel mai important element simbolic — elementul absolut, provenind din armonia desăvîrşită dintre fond şi formă *(expresivitate absolută).* Deosebirea dintre expresivitatea utilă şi expresivitatea absolută. Percepţia — *fizico-psihică* ; intuiţiunea — *psiho-fizică.*

161 Expresivitatea utilă devine expresivitate poetică sau absolută : 1. prin adaosul valorii simbolice propriu-zise la *energia conştientă,* ca să se transforme în *plasticitate psihică* şi apoi în *plasticitate simbolică,* ce e temeiul *originalităţii plastice ;* 2. prin adaosul *valorii estetice* la *conţinutul emoţional* care se transformă în *emoţionalitate,* temeiul *originalităţii subiective ;* şi 3. prin adaosul valorii *absolute* a armoniei la *ideea* generatoare şi care transformă expresivitatea utilă (fizico-psihică) în expresivitate absolută (psiho-fizică), care este temeiul *originalităţii elementare.*

162 Intuiţiunile imperfecte ale literaţilor de talent nu au elementele expresivităţii absolute. Omul cu genialitate creatoare o are. Exemplu.

163 Rezumatul schematic al acestor idei.

164 Exemple analitice pentru constatarea deosebirii dintre percepţiune şi intuiţiune.

Scanned with OKEN Scanner

165 Dacă intuiţiunile n-ar avea valoarea simbolică ce se găseşte în imagini, n-ar mai avea nici un sens sfatul *inspiraţiei de la natură*.

166 Intuiţia, fiind percepţiunea *transformată calitativ*, nu e încă frumuseţea, fiindcă e în timp şi în spaţiu. Ea nu se poate reconstitui prin travaliul istoric. Exemplul lămuritor din viaţa lui Goethe.

167 Tranziţie spre urmărirea procesului prin care intuiţia devine imagine poetică.

Capitolul VII

IMAGINEA BRUTĂ. IMAGINEA NEUTRĂ. IMAGINEA POLARIZATĂ. IMAGINEA CONCEPŢIONALĂ

168 Intuiţia revenită ca amintire e *imaginea brută*. Aceasta e localizată în timp, spaţiu şi cauzalitate, dar e mai ştearsă ca intuiţiunea în elemente *obiective* şi mai bogată în elemente *subiective*. Are un început de *valoare simbolică*.

169 Imagini brute în legătură cu simple percepţiuni. Cazul lui Eminescu.

170 Deosebirea de grad între diferitele elemente ale imaginei brute, faţă de cele ale intuiţiunii, la diferiţi poeţi. Exemplul lui Eminescu, Goethe, Victor Hugo.

171 Imaginile brute care ajung la poezie direct : Creangă.

172 *Imaginea neutră :* imaginea brută care-şi pierde localizarea temporală, spaţială şi cauzală.

173 *Imaginea polarizată :* imaginea neutră prefăcută prin influenţa ideii generatoare. Originalitatea ei. Exemplu din Eminescu : polarizarea deosebită a imaginii „lunii". *Imaginea concepţională :* imaginea polarizată ajunsă la expresie.

174 Explicarea polarizării imaginilor.

175 *Idee, nuanţă* şi *simbol*, caracteristicele imaginilor ajunse la expresivitate absolută.

Capitolul VIII

ELEMENTELE DE FOND IN IDEEA GENERATOARE

176 Ideea generatoare nu e gîndire analitică. Exemple : *Hamlet ; Faust ; Divina Comedie ; Iliada ; Scrisoarea I* şi *Luceafărul* de Eminescu ; *Moïse* de Alfred de Vigny ; *Brand* de Ibsen ; *Antigona* de

Scanned with OKEN Scanner

Sofocle ; *Romeo şi Julieta* de Shakespeare ; *Le Cid* de Corneille ; *Andromaca* de Racine ; *Tartuffe* de Molière. Opere care par a avea aceeaşi idee generatoare ; *Aulularia, L'avare* şi *Hagi Tudose* ; *La cigale et la fourmi* şi fabula esopică ; *Der Stern* de Keller şi *La steaua care a răsărit* de Eminescu.

177 Falsitatea teoriei susţinută şi de T. Maiorescu. Capodopera e specie, deci unică, deci originală şi, mai întîi de toate, prin originalitatea ideii generatoare.

178 Caracterul dominant al lui Taine, conceput prea *intelectual* şi *descriptiv*. Cum i-am putea da un înţeles acceptabil : *indicator* al ideii, iar nu caracter esenţial. Comparaţie între ideea generatoare şi caracterul dominant.

179 Ideea generatoare e conştientă, dar şi sintetică mistică, adîncă, tainică şi limpede în acelaşi timp. Nu poate fi sesizată decît *în întregimea capodoperei*. Stăpînind capodopera, prindem ceva din ideea generatoare, luînd ca temei starea sufletească centrală ce răsună şi în periferia capodoperei. Rolul atenţiei cercetătoare în stabilirea ei.

180 Indicaţiile abstracte — mijloace de orientare în pipăirea concretă a ideii.

180 bis. Tranziţie spre cercetarea părţii conştiente din ideea generatoare.

181 Ideea generatoare — *manifestarea energetică* ce izbucneşte ca armonie între fond şi formă, streină de conştiinţă şi avînd *putere selectivă*. Izbucniri premature ale ideii. Rolul criticei active în producţia genială.

182 Ideea generatoare — *putere afectiv-electivă*. Cum genialitatea creatoare se poate înşela. Exemplu *Făt-frumos din teiu*.

183 Ideea generatoare — *intenţie artistică*. Ca atare e mai mult *simţită* decît formulată. Exemplu cu O *scrisoare pierdută* de Caragiale. Cum trebuie să înţelegem intenţia artistică : stimulare lăuntrică spre o anume activitate artistică.

184 Ideea generatoare înmănunchează toate aceste puteri prin inspiraţiune sau suflu mistic. Caracterul mistic şi fatal al capodoperei.

185 Deosebirea dintre ideea generatoare a capodoperei şi ideea operei de talent. Asemănări şi deosebiri. Elementele ideii de talent se analizează fără rest.

186 Comparaţie între *Hamlet* şi *Romeo şi Julieta* pentru caracterizările de mai sus ale ideii generatoare.

Scanned with OKEN Scanner

187 Comparaţie în acelaş scop între *Romeo şi Julieta* şi *Fedra* de Racine.

188, 189 Analiza intrigei, personagiilor, cadrului din *Romeo şi Julieta*, pentru a evidenţia energia ideii şi afectivitatea electivă.

190 Analiza ideii generatoare din *Romeo şi Julieta* pentru a arăta elementul ei intelectual : punct de orientare în înţelegerea capodoperei.

191 Elementul mistic din ideea generatoare. Analiză şi exemplu din *Romeo şi Julieta.*

192 Natura armoniei din facultatea afectiv-electivă a ideii e mistică. Nu e de confundat cu imaginaţia combinatoare.

193 Apariţia ideii generatoare este inexplicabilă ca şi proprietăţile primitive ale speciilor. Shakespeare şi Bandello. — Sainte-Beuve, Taine, Brandes, Gherea, Brunetière. Interesul capodoperei nu stă în felul cum se naşte el, ci în ea însăşi.

194 Formularea elementului inteligibil al ideii generatoare prin *analiza primitivă* este partea de *fond* ce cuprinde.

195 Concluzie : Ideea că mai multe capodopere pot avea aceeaşi idee generatoare e falsă. Necesitatea în formularea ideii de a căuta să redăm toate *nuanţele* ce o deosibesc esenţial de altele analoage.

196 Stabilirea nuanţelor ideii prin exemple. Exemple : *Romeo şi Julieta, Andromaca* şi *Cidul ; Fedra* de Racine şi *Hipolit* de Euripide.

197 Compararea unei capodopere din acest punct de vedere cu o operă de talent : *La steaua* lui Eminescu şi *Der Stern* de Keller. Analiza poeziei lui Keller ; critica ei.

198 Modificările de nuanţe aduse de Eminescu.

199 Cum o idee *intelectuală* poate deveni o idee *generatoare.*

Capitolul IX

FORMA CAPODOPEREI POETICE.

1. CUVINTUL. IMPORTANŢA SONORITĂŢII LUI

200 În contra teoriei lui Hegel şi Vischer, sonoritatea e element *esenţial* al poeziei. Ea nu e un simplu vehicul, ca scrierea. Exemplu concludent : forma schimbată a poeziei *Somnoroase păsărele* de Eminescu. Totuşi trebuie înlăturate argumentele lui Hegel.

201 Primul argument : citirea în gînd şi cu glas tare au acelaş efect. Aserţiunea contestabilă din punct de vedere estetic.

Scanned with OKEN Scanner

202 În citirea în gînd sonoritatea nu dispare : persistă în reprezentare. Prin aceasta se explică relativa identitate de efecte.

203 Combaterea aceluiaşi argument prin reducerea la absurd : n-ar fi posibilă în gînd citirea muzicală, deşi în muzică sunetul e esenţial.

204 Al doilea argument : traducerile n-ar fi posibile, căci sunetele originale sînt schimbate cu desăvîrşire în traducere. În *traducere*, mai cu seamă a poeziilor lirice, efectul este cu totul altul ca în *original* — argumentul, deci e contestabil. Exemple din Victor Hugo, Dante, Goethe. Cum se explică efectul dramelor shakespeareane în traducere : prin extrema bogăţie a elementelor scenice. Dovadă : Shakespeare face efect şi în cele mai proaste traduceri, fiindcă nimeni nu are nevoie să bage în seamă, la reprezentaţie, farmecul literar.

205 Combaterea argumentului prin ceea ce se înţelege printr-o bună traducere. Traducerea bună e o *transpunere*, în raporturi de sonoritate *analoage*. Analiza concludentă : comparaţia poeziei *Das dürre Blatt* de Lenau cu traducerea lui Eminescu *Foaia veştedă*.

206 Concluzie : traducerea unei capodopere este o capodoperă de transpunere. Sonoritatea nu e „semn" (Hegel), nici „vehicul" (Vischer), ci este element esenţial al poeziei.

207 Cele trei întrebuinţări ale cuvîntului literar. Întîi, ca *titlu*. Exemple în ce constă titlul : materialul poetic (începutul titlului) şi originalitate (numele autorului).

208 A doua întrebuinţare : ca element *indicativ*, cu deosebire în operele dramatice. Wagner, Ibsen, Caragiale. Teatrul helen, teatrul shakespearean, teatrul clasic francez, teatrul romantic. Teatrul realist : exagerările lui Gerhardt Hauptmann.

209 A treia întrebuinţare : ca *material de expresiune a conţinutului poetic*. Cuvîntul este văzut, auzit şi înţeles. Văzut, e simplu vehicul ; important e cînd e *auzit* şi *înţeles*.

210 Ca înţeles, cuvîntul, pe lîngă elementul mistic, are elementul psihologic. Este elementul obişnuit al cuvintelor.

211 Înţelesul obişnuit al cuvîntului cuprinde, ca element intelectual, *noţiunea* şi *reziduul reprezentativ ;* ca element afectiv, *tonul emoţional* ; ca element volitiv sau energetic, *intensivitatea motrice*.

212 *Noţiunea :* Eronata definiţie a noţiunii ca *reprezentarea* părţilor *comune* la mai multe obiecte similare. Definiţia reală : suma judecăţilor ce-i explică înţelesul. De aceea noţiunea e *precisă* şi

Scanned with OKEN Scanner

nereprezentabilă. Analiză doveditoare. Ea apare ca reprezentabil din pricina elementului asociat : *reziduul reprezentativ*.

213 Reziduul reprezentativ, este parte de viziune a reprezentării, *confuză*, dar *reprezentabilă*, în care sensibilitatea îşi poate arăta tonul afectiv, plăcut, dureros sau senin. Exemple. În reziduul reprezentativ găsim, mai puţin intense, elementele percepţiunii : energia conştientă, vestmîntul sensitiv, asociaţiile directe.

214 Antagonismul dintre noţiune şi reziduul reprezentativ, şi totuşi îmbrăţişarea lor. Noţiunea dă *contur ;* reziduul dă *viaţă*. Noţiunea — floarea reziduului reprezentativ ; reziduul reprezentativ — rădăcina şi temeiul noţiunii.

215 *Intensivitatea motrice,* forţa cuvîntului care face pe auditor să reproducă pornirea vorbitorului ; elementul *volitiv* al percepţiunii. Legătura lui cu reziduul reprezentativ.

216 *Tonul emotiv* se simte în cuviinţa şi necuviinţa, nobleţea sau vulgaritatea cuvintelor.

217 La fiecare element sufletesc al cuvîntului, corespunde în corelaţie, cîte unul material.

218 Elementului noţional corespunde *distincţiunea sunetelor*. În poezie, distincţiunea sunetelor devine *discuţiune* şi *sonoritate expresivă*.

219 Tonului emotiv îi corespunde *muzicalitatea afectivă*.

220 Intensivităţii motrice îi corespunde accentul cuvîntului. Importanţa *justei intonări* a cuvintelor.

221 Distincţiunea sunetelor, muzicalitatea afectivă, accentul sînt elementele cuvîntului util, *fizico-psihic*. În opera poetică de *talent* aceste elemente se transformă mai mult sau mai puţin în elemente *psiho-fizice* — prin *unificarea* intensivităţii motrice cu tonul emotiv şi noţiunea însoţită de reziduul reprezentativ şi prin *intensificarea* tonului emotiv, care, pentru mulţi ţine locul *emoţiunii estetice,* deşi nu avem a face decît cu o *emoţiune psihologică*. În *capodopera poetică* de talent, aceste elemente *se transfigurează* prin adaosul valorii simbolice şi estetice ; iar în *capodopera de geniu*, se transfigurează prin adăogarea valorii absolute a armoniei.

222 În această transformare şi transfigurare, se transformă şi elementele materiale corespunzătoare : distincţiunea sunetelor, muzicalitatea afectivă, şi accentul devine *dicţiune, muzicalitate expresivă* şi *ton expresiv* pentru operele şi capodoperele de talent, şi *sonoritatea expresivă, muzicalitatea estetică şi ritm sufletesc,* pen-

tru cele de geniu. Acestea din urmă constituie, la un loc, efectul *onomatopoetic*.

223 Înţelesul obişnuit al efectului onomatopoetic : sonoritatea cuvintelor potrivită cu înţelesul. Exemple din Homer, Virgiliu, Ovidiu, Alecsandri, Eminescu.

224 Înţelesul nou al efectului onomatopoetic : traducerea în simţirea noastră a necesităţii absolute cu care fondul se leagă de formă (simţirea armoniei provenită din cauzalitatea sintetică). Cuvîntul astfel dobîndeşte valoarea simbolică, estetică şi absolută.

225 [223 bis] Cazuri de efect onomatopoetic necomplet, din pricina unificării parţiale a valorilor. Expresivitatea de talent cu gradele ei ; expresivitatea genială. Efectul onomatopoetic intelectual, afectiv şi volitiv.

226 Rezumat într-un tablou schematic.

227 Explicarea prin exemple. Pasagiu din *Scrisoarea I* de Eminescu în diferite forme. Realitatea estetică provine din armonie. Frumuseţea — strălucirea sintezii definitive dintre elementele obiective şi cele mistice, între cele sufleteşti şi cele materiale.

228 Forma de talent întrebuinţează cuvinte *potrivite*, dar nu *necesare*. Exemple

229 Forma obişnuită nu are decît valoare intelectuală. Exemple şi analiză.

230 Spontaneitatea mistică modifică schema mecanică a versului, pentru ca să aibă cît mai mult efect onomatopoetic. Exemplu.

Capitolul IX

(urmare)

2. LIMBA

231 Relaţiunea dintre cuvînt şi limbă.

232 Limba fizico-psihică sau utilă şi limba psiho-fizică sau poetică. Limba psiho-fizică e limba devenită stil.

233 Limba, compusă din element lexical, etimologic (morfologic) şi logic (sintactic). Elementul lexical 1. din punctul de vedere al *conţinutului* cuvîntului : *rudimentele, intermediarele* şi *completele ;* 2. din punctul de vedere al *originii : arhaisme, neologisme, băştinaşe ;* 3. al *locului : provincialisme, verisme, manierisme. Barbarisme, etimologii populare, forme dialectale.*

233 bis (sau 225 bis). Interesul estetic deosebit de interesul stilistic (didactic). Limba literară şi neliterară. Importanţa stilisticei

Scanned with OKEN Scanner

pentru scrisul util, nu pentru scrisul creator. Genialitatea creatoare poate întrebuinţa *orice* cuvînt. Limba literară ; limba de talent, limba de geniu. Exemple : Shakespeare şi romanticii. Exemple din Caragiale şi Vlad de la Marina.

Capitolul IX

(urmare)

3 STILUL

234 (224 bis.) Limba şi stilul — analoage cu percepţiunea şi intuiţiunea. Comparaţie.

234 bis (224 ter.) Limba cuprinde elementele cuvîntului. Elementele ce intră în limba obişnuită sau utilă, limba talentată şi limba de geniu.

235 Limba talentată şi genială — stil în sensul larg al cuvîntului. Ea se distinge mai întîi prin *ritm.*

236 Apoi, prin *muzicalitatea sufletului.* Gr. Alexandrescu, Eminescu şi Coşbuc din acest punct de vedere. Muzicalitatea duce la *stilul propriu-zis.*

237 În fine, prin *formele literare : descrierea,* care dă tablouri ; *naraţiunea* — povestiri şi *dialogul* — convorbiri.

238 Elementele proprii limbii şi deci stilului în sensul larg : ritmul, stilul propriu-zis şi forma literară, în cele trei forme : comună, talentată, genială.

239 *Stilul comun* — stilul *propriu,* cuvintele puse la întîmplare numai după sensul lor logic.

240 *Stilul de talent* — stilul figurat. Cum cădem în manieră prin acest stil.

241 *Stilul genial* — stilul transfigurat.

242 Forma literară comună — lipsită de contur.

243 Forma literară talentată — bine conturată şi uşor caracterizabilă.

244 Forma literară genială este *adecvată :* se schimbă după natura fondului. Cînd fondul e primitiv — forma literară seamănă cu cea comună. Exemplu : *Amintirile* lui Creangă.

245 Ritmul comun *fără caracter* şi *armonie.*

246 Ritmul de talent — *corectitudinea mecanică* — stă în concordanţă, dar numai în general, cu ritmul sufletesc.

Scanned with OKEN Scanner

247 Ritmul genial e *nuanţat.* Cînd ritmul genial pare incult. Cazul lui Eminescu. Cum s-a înşelat Maiorescu în această privinţă. Primitivismul fondului cere, în ritmul genial, primitivismul formei. Exemple : *Mortua est, Împărat şi proletar, Înger şi Demon, Venere şi Madonă.*

Capitolul X

ARMONIA

248 Armonia — al treilea şi cel mai profund organ sau element principal al capodoperei, pe lîngă fond şi formă.

249 Rolul armoniei : asemănarea cu legătura copulativă dintr-o judecată logică. Armonia poate fi integrală sau parţială.

250 Fondul e simultan. În cugetarea lui toate elementele trebuiesc simţite ca primare, secundare sau terţiare. Relaţia dintre aceste trei feluri de elemente : rînd pe rînd trec sub atenţiune prin toate formele.

251 Rolul cauzalităţii sintetice în cunoştinţa integrală a fondului : într-o clipă, prin cauzalitate sintetică, simţim tot întregul. Exemplu cu *Somnoroase păsărele.*

252 Forma e succesivă. Cum se trece de la simultan la succesiv ?

253 Prin *atenţia cercetătoare,* care preface în elemente primare, elementele secundare şi terţiare, şi prin cauzalitatea sintetică, ce în fiecare moment păstrează unitatea întregului.

254 Pe lîngă cauzalitatea sintetică (element afectiv) şi atenţia cercetătoare (element intelectual), armonia se mai prezintă cu un element volitiv : mişcarea iniţială, *primum movens.*

255 Elementele armoniei : mişcarea iniţială dă avîntul sufletesc şi ritmul ; cauzalitatea sintetică, muzicalitatea şi stilul ; atenţiunea cercetătoare, compoziţiunea şi formele literare.

256 Exemplificarea în *Erlkönig, Booz endormi* şi *Somnoroase păsărele,* comparate din punctul de vedere al mişcării iniţiale.

257 Comparaţie din punctul de vedere al muzicalităţii.

258 Comparaţie din punctul de vedere al compoziţiunii.

259 Îmbrăţişarea sufletului cu natura dă naştere la *spontaneitatea mistică* ce însufleţeşte ideea generatoare şi asigură *expresivitatea absolută* prin mişcarea ce se traduce prin *avînt* şi *ritm sufletesc.* Astfel se redă *nuanţele* şi se înfăptuieşte *realitatea estetică.*

260 Tot îmbrăţişarea sufletului cu natura dă naştere la *cauzalitatea sintetică.* Elementul-fizic sau elementul-natură se confund în

Scanned with OKEN Scanner

elementul-suflet şi dă constituţiunii sufletului poetului o anume *rezonanţă, coloratură, intensitate : originalitatea subiectivă* şi *muzicalitatea* ce decurge din ea.

261 Originalitatea subiectivă, condiţia *sine qua non* a marii poezii, întrucît dă, prin muzicalitate, *stilul*. De ce sînt mari Edmond Rostand şi Anatole France. De ce sînt mediocri Romain Rolland, Marcel Proust, Victorien Sardou, Alexandre Dumas-père.

262 Tot îmbrăţişarea sufletului cu natura dă impulsiunea pentru cristalizarea imaginilor în jurul ideii generatoare şi, printr-însa, dă direcţiune *atenţiei cercetătoare*, care măsoară proporţionalitatea diferitelor părţi ale capodoperei : *originalitatea plastică, compoziţiunea* şi *formele literare*.

Capitolul XI

CONCLUZIUNE

263 Ştiinţa literaturii se ocupă cu capodopere, simboluri ale sufletului sau fiinţe psiho-fizice, ce sînt în afară de timpul, spaţiul şi cauzalitatea fizică. Capodoperă şi operă de talent şi îndemînare. Obiectul ştiinţei literaturii — capodoperele ; al istoriei literare — operele de îndemînare şi talent.

264 Adevărata frumuseţe, numai în capodopere : conştiinţa cauzalităţii sintetice. Cauzalitatea sintetică. Nuanţa şi frumuseţea. Rafineria şi frumuseţea.

265 Capodopera e specie psiho-fizică. Istoria indivizilor acestei specii : istoria comentariilor critice ale diferitelor capodopere.

266 Capodopera literară coordonată cu capodopera muzicală şi cea filmică.

267 *Fond, formă, armonie* — organele capodoperei literare. Descompunerea capodoperei, falsificare. Analiza ştiinţei literare nu e descompunere, ci recompunere : fiecare organ, element sau caracteristică — *punct de vedere* pentru reconstituirea într-o *nouă* privire a întregului.

268 Superficialitatea înţelegerii literare. Determinarea punctelor de vedere prin analiza stadiilor, organelor, elementelor. Stadii de dezvoltare : 1) stadiul mistic ; 2) stadiul psihic ; 3) stadiul psiho-fizic. Elementele fondului : 1) ideea generatoare ; 2) atmosfera sufletească ; 3) cristalizarea imaginilor. *Originalitatea elementară, subiectivă şi plastică*. Deosebirea dintre *intuiţiune* şi *percepţiune*. Spontaneitatea mistică adaogă percepţiunii, *din năuntru* : valoarea

Scanned with OKEN Scanner

simbolică şi *estetică*, pentru *talente*, şi, pe lîngă acestea, *valoarea absolută*, pentru *genialitatea creatoare*.

269 Transformările intuiţiunii în *imagine brută*, imagine *neutră*, imagine *polarizată* şi imagine *concepţională*.

270 Elementele *formei : cuvîntul, limba, stilul în genere*. Importanţa *sonorităţii fizice*. Combaterea teoriei lui Hegel.

271 [şi 272] Elementele *armoniei* : *avînt sufletesc, muzicalitate, compoziţiune* provenită din spontaneitate mistică, din cauzalitate simbolică şi din atenţie cercetătoare. Toate acestea sînt caracterizabile, lucru ce constituie obiectul *Metodologiei literare*.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

INTRODUCERE ÎN ŞTIINŢA LITERATURII

Capitolul I

CU METOADA ISTORICĂ NU SE POATE AJUNGE LA STUDIUL ŞTIINŢIFIC AL ARTEI ŞI POEZIEI

1 În lucrarea mea de acum treizeci de ani, *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu,* am combătut şcoala de cercetare literară a lui Sainte-Beuve, Taine şi Brandes — şcoala filozofic-istorică — şi am stabilit că ceea ce se înţelegea pe atunci prin critică „ştiinţifică" nu merita acest nume, întrucît nu constituia adevărata metoadă după care trebuie studiate ştiinţific produsele artei în general şi ale poeziei în specie. Curentul acesta critic dăinuieşte şi astăzi, şi e de datoria noastră să reamintim principiile în virtutea cărora am stabilit lipsa lui de temei. Şi e cu atît o mai mare datorie, cu cît o ştiinţă a literaturii nu e posibilă decît din momentul ce literatura încetează de a mai fi *ancilla historiae.* Ea trebuie să fie o ştiinţă de sine stătătoare, ca orice altă ştiinţă, avîndu-şi ţelul său propriu şi metoadele ei proprii de cercetare. Ea nu mai poate fi redusă la istoria literară mai mult sau mai puţin filozofică, mai mult sau mai puţin biografică. Oricît de importantă ar fi istoria literară, cît pentru întregirea conspectului vieţii naţiunilor sau omenirii în mersul lor evolutiv, ea nu trebuie să absoarbă în sine ştiinţa literară, precum istoria ştiinţelor nu trebuie să absoarbă într-însa ştiinţa însăşi. Este un lucru de care ştiinţa literară, aşa cum a fost înţeleasă pînă acum, nu şi-a dat seama şi pe care trebuie să-l restabilim cu toată tăria.

2 Principiul care ne dă dreptul să înlăturăm pretenţia de ştiinţifică a metoadei istorice în literatură este următorul : *Personalitatea omenească* — omul, practic, cu desfăşurarea vieţii lui de la şi dinainte de naştere, şi pînă la moarte, împreună cu toate împrejurările mediului şi momentului sub influenţa cărora se dezvoltă — este deosebită, prin *esenţă,* de *personalitatea artistică,* adică de însu-

Scanned with OKEN Scanner

şirile sufleteşti, pe care le descoperim cristalizate în opera genială a omului care a creat-o.

Personalitatea omenească dă *materia brută* a operelor de artă — materialul de percepţie analitică sau de percepţie sintetică simplă. Acest material se subordonează fiinţei fizice a individului, existenţei lui pragmatice, ce se desfăşoară ca obiect în formele de *spaţiu, timp* şi *cauzalitate*. Ele au înfăţişarea tuturor manifestaţiilor fie fizice, fie a manifestărilor sufleteşti, ce sînt dependente de condiţiile fizice. Au înfăţişarea *realităţii fizice*, ceea ce este cu desăvîrşire altceva decît înfăţişarea *realităţii artistice*.

Materialul personalităţii omeneşti, dependent de spaţiu, timp şi cauzalitate, nu poate să facă parte din personalitatea artistică, decît după ce mai întîi e supus la o întreagă serie de operaţiuni care-i schimbă cu desăvîrşire natura. Este, mai întîi, operaţiunea prin care diferitele *percepţii* devin *imagini*, păstrînd particularităţile de loc, de timp şi de cauzalitate reală ; a doua, prin care aceste imagini, pierzînd particularităţile de spaţiu, timp şi cauzalitate, devin imagini *neutre*, adică gata de întrebuinţat într-o creaţiune artistică sau alta ; a treia, prin care aceste elemente neutre *încep să se localizeze în formele ideale* şi fizice în acelaşi timp, şi modifică mai mult sau mai puţin constituţia după natura ideii generatoare sau creatoare, în care au să intre ca elemente constitutive.

Cînd, Victor Hugo în *Booz endormi* zugrăveşte tabloul final :

> Tout reposait dans Ur et dans Jerimadeth.
> Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
> Le croissant fin et clair, parmi ces fleurs de l'ombre,
> Brillait à l'Occident ; et Ruth se demandait
>
> Immobile, ouvrant l'oeil à moitié sous ses voiles,
> Quel dieu, quel moissoneur de l'éternel été,
> Avait, en s'en allant, négligemment jeté
> Cette faucille d'or dans le champs des étoiles —

toate imaginile : „Ur“, „Jerimadeth“, „stele“, „cer“, „secerea lunii“, „floare“, „umbră“, „Occident“, „Ruth“, „ochi“, „văl“, „secerător“, „vară“, „aur“, „cîmp“, nu sînt cutare sau cutare percepţiuni cu însuşirile lor individuale luate din natură, nici cutare sau cutare imagini care se rapoartă la acele percepţiuni sau intuiţiuni localizate în timpul, în spaţiul şi cauzalitatea în care poetul şi le-a însuşit. Nu sînt nici imagini neutre, ci imagini cu un *anume înţeles*,

Scanned with OKEN Scanner

legate de o atmosferă ideală ce-şi are existenţa în conştiinţă şi-n materialul cuvintelor, dar totuşi în afară de condiţiile ce leagă conştiinţa de lumea fizică. Ur şi Jerimadeth [a] sînt nume de oraşe din *Biblie*; Ruth este iarăşi un personagiu biblic; dar nici Ur, nici Jerimadeth, nici Ruth nu sînt aci Ur, Jerimadeth şi Ruth considerate ca localităţi şi personagii istorice. De îndată ce închipuirea noastră şi le înfăţişează ca pe adevăratele realităţi istorice, ele îşi pierd farmecul poetic, decad din existenţa lor ideală, din rolul pe care-l au ca elemente ale unei creaţiuni imaginare, şi intră printre elementele reale ale conştiinţei, iar noi ne coborîm cu ele din atmosfera vieţii ideale, din atmosfera realităţii estetice a operei *Booz endormi*, în atmosfera vieţii tangibile, unde domneşte spaţiul, timpul şi cauzalitatea fizică. În acelaşi timp, toate celelalte imagini iau coloratura realităţii istorice, şi edificiul de sine stătător, fiinţa aceea care se numeşte *Booz endormi* dispare risipită de vîntul rece al existenţei reale. Din atmosfera personalităţii artistice inclusă în această operă poetică, intrăm în atmosfera spaţială, temporală şi cauzală a personalităţii omeneşti, cu grijile şi necazurile ei, cu mulţumirile şi bucuriile ei mărginite de cerinţele vieţii. Aceasta înseamnă că personalitatea artistică este cu totul deosebită de personalitatea omenească, fiecare avîndu-şi elementele proprii, atmosfera proprie, condiţiile proprii de existenţă. Un element din personalitatea artistică nu este convertibil într-un element din personalitatea omenească, nici unul din personalitatea omenească nu e convertibil într-unul din personalitatea artistică.

3 Explicarea istorică a operelor literare, deşi părînd că e una, cuprinde în realitate mai multe metoade, ce pretind că ne duc la înţelegerea ştiinţifică a operelor literare.

Prima metoadă este de a stabili *o legătură sintetică* între viaţa poetului [b] şi între operele lui. În acest caz, poetul studiat devine

---

[a] Aneodota spune că Jerimadeth, a cărui sonoritate are o rezonanţă aşa de poetică, ar fi inventat de Victor Hugo, care, negăsind un oraş care să rimeze cu *demandait* a scris pur şi simplu: *je rime à „dait"* = Jerimadeth.

[b] Pretutindeni vorbim de *poeţi*, care sînt adevăraţi *artişti* ai scrisului, iar nu de *scriitorii* care, precum vom vedea, nu au această însuşire decît incomplet, şi prin urmare nici nu pot crea opere de sine stătătoare. De-altminteri metoada istorică a avut succesul pe care l-a avut, tocmai din pricina confuziunii voluntare sau involuntare dintre scriitori şi poeţi, tratînd anume scrierile poeţilor, care au o viaţă de sine stătătoare şi pot fi studiate ele în ele, întocmai ca pe ale scriitorilor, al căror înţeles în adevăr e dependent de viaţa lor.

Scanned with OKEN Scanner

un fel de *personagiu de roman*, iar studiul prin care se caută a se stabili relația sintetică dintre om și operă e conceput ca un adevărat roman, care ar avea o mult mai mare însemnătate decît romanele obișnuite, întrucît acest roman ar avea ca punct central un exemplar superior al umanității, un creator de viață estetică.

O a doua metoadă constă în a explica trăsăturile caracteristice ale operei poetului prin trăsăturile caracteristice ale psihologiei lui. Este explicarea rațională sau *prin derivație* a unor stări sufletești, prin altele *asemănătoare*.

O a treia metoadă constă în a explica operele poetice, considerate ca *efecte*, prin diferitele evenimente ale vieții poetului, considerate ca *pricini* ale lor. Este explicarea propriu-zis *cauzală* a unor trăsături psihice prin diferite fenomene fiziologice sau sociale, care prin esență sînt *deosebite* de efectele lor.

O a patra metoadă, în fine, constă nu atît în a stabili legături cauzale, cît a stabili legături *istorice* între om și operă. Amănuntele istorice asupra vieții poetului pot aduce — zice metoada — lumini asupra operei lui. Această metoadă constă cu deosebire în a determina diferitele influențe fie sociale, fie literare, ce se pot descoperi în opera poetului. Este metoada istorică propriu-zisă, metoada istoriei literare, care se deosebește de celelalte prin faptul că nu are pretențiunea să generalizeze, ci numai să stabilească *in concreto* diferitele relațiuni între particularitățile biografice și elementele operelor literare.

În sfîrșit, toate aceste metoade au pretențiunea ca, prin stabilirea fie *sintetică*, fie *derivativă*, fie *cauzală*, fie *istorică*, fie prin a tuturor laolaltă, a legăturii dintre om și operă, să ne pună în stare să *înțelegem estetic* operele literare și să le pătrundem adevărata lor ființă.

Deosebirea fundamentală ce am făcut între personalitatea omenească și personalitatea artistică ne duce la concluzia însă că nici una din aceste metoade și — cu atît mai puțin toate la un loc — nu ne poate da înțelegerea justă a operei literare, nici, cu atît mai mult, înțelegerea ei completă. Ceva mai mult, toate turbură și înjosesc de-a dreptul adevărata înțelegere a operelor de artă.

4 Explicarea sintetică, cerînd să facem din viața poetului un adevărat roman din care să înțelegem activitatea lui poetică, este o contradicție *in adjecto*. Căci, ori această lucrare este în adevăr roman, și atunci ceea ce ne va interesa într-însul nu va fi adevărul legăturii dintre om și operă, ci *originalitatea* romancierului ce se crede critic; ori ne va interesa prin adevărul relațiunilor dintre

Scanned with OKEN Scanner

om și operă, și atunci nu mai e roman. De altminteri deosebirea radicală dintre personalitatea omenească și personalitatea artistică, fiind în realitate deosebirea dintre două lumi — dintre lumea spațio-temporală, cauzală fizică și dintre lumea ideală, în care spațiul, timpul și cauzalitatea devin *identitate*, *unitate* și *ordine* — se înțelege de la sine că explicarea sintetică a operelor literare este în realitate un *mixtum compositum*, în care toate relațiile sînt falsificate.

Să apropriem și să căutăm a stabili relațiuni între puritatea stării sufletești din *Souvenir* de Alfred de Musset :

Voyes la lune monte à travers ces ombrages ;
Ton regard tremble encor' belle reine des nuits :
Mais du sombre horizon déjà tu te dégages
Et tu t'épanouis.

Ainsi de cette terre, humide encore de pluie,
Sortent, sous tes rayons, tous les parfums du jour ;
Aussi calme, aussi pur, de mon âme attendrie,
Sort mon ancien amour —

și dintre mizeria vieții reale, de sensualism desfrînat și de biciuire amarnică a nervilor, pe care a dus-o omul Alfred de Musset cu femeia Aurore Dupin, baronne Dudevant, care scria sub numele de George Sand — și va vedea numaidecît ciocnirea aspră și repulsivă dintre pămîntescul josnic al uneia și între înălțarea ideală a celeilalte.

Să comparăm iarăși impresia de divină melancolie din poezia lui Eminescu :

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut ;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut —

cu evenimentul prozaic, povestit de Iacob Negruzzi în *Amintirile* sale, și care s-a întîmplat pe strada Cometei din București, unde erau niște plopi și unde o cucoană matură, care era îngerul insensibil al lui Eminescu, locuia. Și oricît am idealiza figura lui Eminescu, acum după ce materialitatea lui a dispărut, nimeni nu poate stabili o legătură reală între bietul redactor al *Timpului*, care trăia cum trăia, într-o cameră ca aceea a lui Sărmanul Dionis, și între figura lui Hyperion din *Luceafărul*. Ce raport putem stabili între

Scanned with OKEN Scanner

atmosfera socială a lui Francisc I și între fantastica viață din *Gargantua* și *Pantagruel*, cu toate elementele de realism respingătoare ce cuprind, dar pe care totuși le primim cu zîmbetul pe buze, tocmai pentru că Rabelais le-a transpus în formele ireale ale genialității sale creatoare. Cervantes, în *Don Quijote*, a căutat — el, ca om — să ridiculizeze pe romancierii cavalerismului fără poezie, iar geniul lui creator alcătuiește o lume nouă și eternă, lumea lui Don Quijote și Sancho Pança, pe care n-o mai întîlnim nicăiri altundeva ; iar cele două personagii, în loc să devină caricatura cavalerismului spaniol de ieri, devin, *peste* voința autorului, melancolica, adînca, plina de neîntrecut humor icoană a umanității însăși. Și ce atmosferă unitară se poate stabili între gîndirile de om ale lui Cervantes și între acelea ale lui Don Quijote și Sancho Pança — și între lumea reală în care trăia el, între Spania lui Filip II sau III — și între lumea în care se încadrează extraordinarele lor fapte și cugetări.

De fapt, cei ce au încercat asemenea sinteze, ca de exemplu Taine și Brandes, în studiile lor asupra lui Shakespeare, nu fac altceva decît să arunce asupra realității vieții poeților-oameni, cu mai multă sau mai puțină abilitate, vălul ideal și strălucit al impresiei ce ne-o lasă operele lor. Cei ce vor să înalțe pe poeți pun în locul neînsemnătății lor reale ca oameni prestigiul inefabil al personalității lor artistice, iar cei ce vor să-i desconsidere fac operația contrară, căutînd să întunece strălucirea operelor lor, cu „petele" personalității lor omenești. Exemple în istoria literară se găsesc în tot decursul ei. Catolicii au vrut să înjosească pe Goethe și i-au cercetat viața privată cu ochiul moralistului celui mai sever. Iar sforțările naționaliștilor germani de a scăpa literatura germană de numele lui Heine sînt concludente. La noi, noroiul pe care un Grama sau un Aron Densusianu l-au aruncat asupra personalității artistice a lui Eminescu, din considerațiuni desigur exagerate asupra personalității lui omenești — și mai cu seamă astăzi cînd ne dăm seama de înălțimea morală ce se cuprinde în opera acestui mare poet al lumii — ia aparența unei netrebnicii fără margini, scuzabilă numai prin ignoranță și lipsă de gust.

Explicările sintetice care nu pot fi nici opere de artă, pentru că pretind să ne dea știință, nici știință fiindcă sînt executate cu gîndul să ne dea romane, se reduc în definitiv la opere ideologice [a]

[a] Vezi mai departe clasificarea operelor literare din punctul de vedere al conținutului, în ideologice, literar propriu-zise și poetice.

Scanned with OKEN Scanner

sau literar propriu-zise, în care gustăm ori ingeniozitatea unor afirmaţiuni fără putere probantă asupra legăturii dintre opera unui poet şi viaţa lui, ori farmecul literar al unui scriitor, nici într-un caz însă viziunea veridică şi plastică a acestei legături, *veridicul* şi *plasticul* fiind doi termeni ce se exclud reciproc.

5 Explicarea prin derivaţie este tot atît de imposibilă şi de antiştiinţifică ca şi explicarea sintetică. E destul să urmărim *in concreto* cum se construiesc aceste explicări, pentru ca să vedem slăbiciunea lor. Victor Hugo, monarhistul legitimist şi napoleoneanul entuziast, ajunge să scrie *Napoleon II*, pe cînd începuse să devină democrat, şi tot el, mai tîrziu, după ce se ridică în adversar neîmpăcat al lui Napoleon III, scrie *Expiation*, două capodopere ale poeziei lirice franceze — cea dintîi o odă, concretizînd un sentiment de iubire şi de admiraţie, cea de-a doua o satiră, concretizînd un sentiment de dezaprobare şi de ură. Dar frumuseţea acestor opere nu consistă decît în felul cum aceste sentimente, împreună cu stările sufleteşti secundare şi elementele intelectuale ce le dă contur, se cristalizează împrejurul unor *idei concrete* ce strălucesc *prin* şi *peste* materialul sufletesc întrebuinţat în fiecare din ele. În *Napoleon II*, admiraţiunea pentru geniul lui Napoleon, enumerarea atîtor fapte eroice ce se leagă de această figură sînt străfulgerate de ideea zădărniciei lucrurilor omeneşti, care toate sînt în mîna lui Dumnezeu şi faţă de care sîntem un nimic :

Quand il eut bien fait voir l'héritier de ses trônes,
Aux vieilles nations comme aux vieilles couronnes,
Eperdu, l'oeil fixé sur quiconque était roi,
Comme un aigle arrivé sur une haute cime,
Il cria tout joyeux avec un air sublime :
L'avenir ! l'avenir ! l'avenir est à moi !

Non,

— zice poetul

L'avenir n'est à personne,
Sire, l'avenir est à Dieu !

În *Expiation* frumuseţea nu stă în ideea satirică cu care poetul termină poemul. Frumuseţea ei rămîne întreagă, chiar dacă nu ştim ce-a fost *Deux décembre* sau *Dix-huit Brumaire*. Iar cît pentru a ne da seama de starea civilă a tuturor personagiilor pe care le enumeră şi pe care vrea să le strivească cu ura lui — ca unii ce erau partizani ai lui Napoleon III — nu numai [că] nu e de nici o nevoie ; dar

Scanned with OKEN Scanner

cine-ar lua în serios metoada istorică şi s-ar apuca să ne dea notele biografice ale fiecăruia din aceşti eroi, spunîndu-ne rolul pe care l-au jucat în stabilirea celui de-al doilea imperiu, sub cuvînt că numai aşa putem înţelege mai bine această minunată poemă — n-ar face decît să abată atenţiunea contemplativă de la măreţia tabloului retragerii din Rusia şi mai cu seamă a luptei de la Waterloo, în care se vede admiraţia fără margini faţă de Napoleon şi de *la grande armée*, cum şi durerea neînchipuită faţă de înfrîngerea lor — asupra unor meschine socoteli politice nevrednice de poet, dar în care ambiţia *omului* îşi dă toate silinţele — fără să izbutească — să se scoboare din lumea ideală în realitatea hidoasă. De fapt, poema este o magnifică glorificare a Franţei şi a lui Napoleon, şi cel mult o altă latură a admiraţiei dumnezeirii care cîrmuie, înalţă şi pedepseşte tot ce e măreţ pe lume, dar fără ca totuşi această măreţie ideală să fie cumva, printr-aceasta, micşorată. Cu alte cuvinte, pentru a gusta poezia acestei poeme, trebuie să facem abstracţie tocmai de amănuntele istorice şi să rămînem numai la elementele generale de cadru care susţin şi conturează plastic ideea sentimentală ce constituie fondul. Gîndul de a arăta că Dumnezeu l-a pedepsit pe Napoleon I pentru că a făcut lovitura de stat de la 18 Brumar şi i-a dat lui Napoleon III ideea ca să facă şi el, la rîndul lui, lovitura de stat de la 2 Dechemvrie 1852, care a adus exilul poetului — este numai un element secundar şi neînsemnat în efectul propriu al poemei. Ideea principală, ideea-forţă care adună în juru-i minunatele-i imagini care conturează sentimentul, este infinita durere că atîta viaţă, măreaţă peste orice fire, s-a irosit.

C'est alors
Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée.
La Déroute, géante à la face effarée,
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
Changeant subitement les drapeaux en haillons,
A de certains moments, spectre fait de fumées,
Se lève grandissante au milieu des armées,
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut
Et, se tordant, cria : „Sauve qui peut !"
Sauve qui peut ! — affront ! horreur ! — toutes les bouches
Criaient ; à travers Champs, fous, éperdus, farouches,
Comme si quelques souffle avait passé sur eux,
Parmi les lourds caissons et les fourgons poudreux,

Scanned with OKEN Scanner

Roulant dans les fossés, se cachant dans les seigles,
Jetant shakos, manteaux, fusils, jetant les aigles,
Sous les sabres prussiens, ces vétérans, o deuil !
Tremblaient, hurlaient, pleuraient, couraient... En un clin d'oeil
Comme s'envole au vent, une paille enflammée
S'évanouit ce bruit qui fut *la Grande Armée.*
Et cette plaine, hélas ! où l'on rêve aujourd'hui
Vit fuir *ceux devant qui l'univers avait fui...*
Quarante ans sont passés, et ce coin de la terre
Waterloo, ce plateau funèbre et solitaire,
Ce champ sinistre où Dieu mêla tant de néants,
Tremble encore d'avoir vu la fuite des géants !

Aceasta e ideea cu adevărat frumoasă şi puternică. Restul e factură — factura necesară, cum e necesar orice element secundar, dar factură, combinaţie intelectuală în vederea unui scop în afară de scopul propriu al poeziei — biciuirea lui Napoleon III care a făcut pe 2 Dechemvrie, pentru expiaţiunea lui Napoleon I care făcuse ziua de 18 Brumar.

În *Napoleon II,* Victor Hugo vrea să glorifice pe Napoleon — ca napoleonian ce începuse să fie —, dar în realitate glorifică atotputernicia dumnezeiască, scoţînd în relief nemicnicia omului din nemicnicia omului celui mai mare.

În *Expiation vrea* să biciuiască pe Napoleon III şi să arate micimea lui Napoleon I, care a făcut posibilă înălţarea celui dintîi, şi în realitate deplînge grandios măreţia fără margini a marelui împărat. În om, stările sale sufleteşti sînt una ; în poet, ele sînt cu totul altceva. Iar Victor Hugo *omul* una vizează şi *poetul* alta simte ; una vrea şi ţinteşte *omul,* şi *poetul* altceva înfăptuieşte. Aceasta înseamnă că stările sufleteşti omeneşti ale lui Victor Hugo nu pot explica stările sufleteşti cristalizate în capodoperele sale lirice, şi că legătura care s-ar stabili între unele şi celelalte ar duce de-a dreptul la falsificarea sensului acestora, întrucît stările sufleteşti ale omului în opera de artă le găsim ca elemente secundare pe cînd elementele principale ale operei sînt cu totul altele.

Dar în afară de aceasta, chiar stările sufleteşti ce găsim în operă şi care par a fi *ale omului* au altă coloratură, alt înţeles, sînt transfigurate, sînt situate pe alt plan decît stările sufleteşti reale, care îşi au fundamentul în fiinţa fizică legată de timpul, spaţiul şi cauzalitatea reală. Explicarea lor în acest hipostaz nu se poate face cu existenţa stărilor sufleteşti *reale,* întrucît milioane de oameni

Scanned with OKEN Scanner

se poate să fi avut aceleași sentimente fără ca printr-aceasta să aibă și pe cele ce întîlnim în capodopera poetului. Ceva mai mult. Existența continuă în sufletul poetului a acestor sentimente, oricît de intense ar fi ele, nu sînt garanția că vor putea deveni fondul unei capodopere. Ba putem zice că, cu cît aceste sentimente vor fi mai violente, cu atît ele vor fi mai puțin susceptibile să se transforme în fond artistic.

Același fel de observațiuni se pot face cu privire, de exemplu la *Doina*, și la *Scrisoarea III* de Eminescu (fără să mai vorbim de celelalte), în care elementul satiric personal și omenesc (deși transfigurat) e cu desăvîrșire copleșit de elementul artistic. E destul să facem observația că indignarea poetului asupra invaziei streinilor și asupra ticăloșiei politicianilor culmnează în îndemnuri, care omenește judecate au aparența unor lucruri fără sens. N-avem decît să amintim că, pentru a scăpa țara de streini, poetul cheamă din mormînt pe Ștefan cel Mare, iar pentru a scăpa țara de politicianii netrebnici cheamă pe Vlad Țepeș să-i pedepsească — și unul și celălalt ființe idealizate și neavînd alt sens decît acela al rolului estetic pe care îi face să-l joace în acele poeme.

Toate acestea duc la concluzia că relațiunea ce se caută a se stabili între stările sufletești ale omului și cele concretizate într-o capodoperă este imposibilă și din punct de vedere real, și din punct de vedere artistic. Din punct de vedere real, pentru că stările sufletești nu conduc prin nex cauzal la stările sufletești concretizate în capodopere ; din punct de vedere artistic, pentru că stările sufletești omenești explicative, lasă că sînt transfigurate și deci transformate în natura lor, dar au un rol secundar și subordonat elementelor fundamentale ale operei de artă — și scoaterea lor în relief, în paguba acestora, falsifică de-a dreptul înțelesul capodoperei.

6. În explicarea prin cauzalitate analitică, fiind vorba de stabilirea de relațiuni de o parte între viața poetului și societatea în care a trăit, iar de alta între capodopera lui, găsim aceleași imposibilități științifice. Este imposibil să stabilim o adevărată legătură de cauzalitate dintre cutare element din viața poetului și dintre cutare element al capodoperei lui, pentru că, dacă elementul efect poate fi izolat, cel puțin cu gîndirea, dacă nu într-altfel — este imposibil să izolăm efectiv și elementul cauză din concretul din care face parte. Aceste concrete — în care trebuie să căutăm cauza — conțin o infinitate de elemente cu care elementul cauză este împletit și nu există metoadă pe lume, în afară de analogii și inducții îndoioase,

pentru ca să deosebim elementele pasive de cele active, elementele cauzale de elementele concomitente cu ele. Este adevărat că, trecînd la exemplificarea acestei idei, pildele care se pot aduce din istoria literară, ce caută să stabilească acest fel de relaţiuni, par că justifică ideea contrarie. Astfel, de exemplu, capodopera poetică a lui Victor Hugo intitulată *A Villequier* s-ar explica foarte bine prin faptul că poetul şi-a pierdut pe fiica sa, înecată în Sena în floarea vîrstei, împreună cu bărbatul său, cu care era măritată de curînd. Efectul : capodopera *A Villequier*. Cauza : moartea tragică a fiicei poetului. Aşa par lucrurile la prima vedere. Dar evenimentul tragic se petrece în 1843, iar poezia este din 1847. A trebuit între faptul-cauză şi opera-efect să treacă atîtea întîmplări care au umplut viaţa poetului timp de 4 ani ! Poate că ar fi putut să treacă şi mai mult, şi chiar întreaga viaţă, şi poetul să nu fi putut scrie opera. Dacă poezia ar fi fost scrisă *imediat* după nenorocire, am fi avut oarecum dreptul să o considerăm ca pricinuită de această întîmplare. Dar între una şi cealaltă trec patru ani, şi-atunci preocuparea ştiinţifică cea mai elementară este să ne întrebăm : de ce a scris-o tocmai după patru ani ? Ce a putut să se întîmple în sufletul lui Victor Hugo, pentru ca, toomai după patru ani, să-şi aducă aminte cu durere de moartea tragică a fiicei sale ? Aceasta ar fi adevărata cauză, iar nu evenimentul nenorocit de atunci. Iar dacă analizăm lucrurile mai de aproape, vedem că poezia *A Villequier nu conţine durerea poetului pentru că i-a murit fiica,* ci aceeaşi idee centrală, firește nuanţată altfel, ce se găseşte în *Napoleon II :*

Sîntem un nimic în faţa dumnezeirii, care are puterea şi dreptul de a ne da toate fericirile, dar şi toate nenorocirile — şi avînd această idee despre Dumnezeu noi nu putem decît să ne umilim înaintea lui, şi să-l rugăm să ne ierte, dacă ne simţim zdrobiţi şi plîngem în faţa nenorocirilor :

Seigneur, je reconnais que l'homme est en délire
S'il ose murmurer ;
Je cesse d'accuser, je cesse de maudire,
Mais laissez-moi pleurer.

Dar acest sentiment sublim al umilinţei înaintea atotputerniciei dumnezeieşti, Victor Hugo l-a avut întrucîtva şi cu prilejul contemplării soartei lui Napoleon II în *Napoleon II*, şi l-ar fi putut avea cu ocazia oricărei alte nenorociri omeneşti ce l-ar fi lovit. Şi soarta lui Napoleon II, şi soarta sa proprie, nu sînt decît materia, prilejul, cu care poetul îşi exprimă ideea sa artistică, sentimentul său de

Scanned with OKEN Scanner

admirație în fața lui Dumnezeu — sentiment care se ridică deasupra elementelor secundare constituite de acea materie și de acel prilej. Și, prin urmare, dacă e vorba să stabilim cauza efectivă a capodoperei *A Villequier*, noi nu putem să ne raportăm la sentimentul provocat în poet de moartea fiicei sale, întîmplată cu patru ani mai nainte, ci la un alt sentiment, al cărui izvor nu-l putem lega de contingențele fizice ale vieții lui Victor Hugo. Ceva mai mult: condițiile contemplației poetice, care însoțește actul creațiunii, exclude, prin esență, prezența cauzală a întîmplării dureroase, ce presupunem că e cauza acestei capodopere. Cu cît poetul deci va fi avut mai prezentă în minte *nenorocirea* care l-a izbit, cu atît va fi fost mai incapabil s-o contemple și s-o transpună pe planul estetic al creațiunii ideale. Acea nenorocire putea fi un punct de plecare, un prilej întîmplător, dar nici într-un caz cauza *efectivă* a capodoperei de care vorbim. Iar pentru a stabili această cauză trebuie să ajungem a o izola din concretul din care face parte — care în cazul de față e viața pe care a dus-o zi de zi Victor Hugo, de la întîmplarea nenorocită pînă la compunerea minunatei sale poezii. Lucru cu neputință. Astfel că și această pretențiune a metoadei istorice, care se pretinde știință, este iluzorie și nu e întemeiată decît pe o lipsă ciudată de disciplină logică, de disciplină științifică. Îndată ce ne dăm seama *in concreto* de natura obiectului de studiat și de condițiile formale ale adevărului, toată iluzia „științifică" în materie de critică și literatură a acestei metoade dispare.

7 Metoada istorică propriu-zisă — metoadă care domnește aproape pretutindeni, dar cu deosebire în „știința" germană — are pretențiuni mai modeste. Ea nu caută să stabilească legături științifice între om și operă, pentru că, conștient sau inconștient, își dă seama că în materie de istorie nu poate fi vorba de legi științifice, ca în fizică sau chimie. Ea pretinde numai să adune din viața istorică a poeților și artiștilor toate elementele ce *au atingere* cu opera lor. Ea pretinde mai-nainte de toate să ne intereseze istorește cu personalitatea omenească, din toate punctele de vedere, a poeților și artiștilor geniali, precum și cu legătura cît mai concretă (ceea ce nu e tot una cu legătura cauzală) dintre activitatea lor și dintre activitatea celorlalți factori ai vieții unei națiuni sau chiar ai omenirii, la o epocă dată.

Această lipsă de pretenție este justificată. Descrierile, narațiunile și analizele istorice se referă de cele mai multe ori la aparența *exterioară* a evenimentelor și a legăturilor dintre ele. Din acest punct de vedere — și în caz cînd scriitorul istoric nu are intenția

Scanned with OKEN Scanner

și talentul să facă din lucrările sale opere de interes literar — nimic nu e mai lipsit de interes *științific* decît grămădirile istorice de date, de nume și de analize, fără fundamentul real al faptelor. Și de această lipsă de interes științific n-o scapă nici gîndirea sociologică ce-a început să se amestece în povestirile istorice ca să le dea coloratura științifică, nici exactitatea informațiilor.

Adevărul istoric în rădăcinile lui rămîne veșnic nepătruns. Culisele istorice ale trecutului, adîncimile sufletești ale agenților istoriei — regi, oameni politici, generali, șefi religioși —, nenumăratele și schimbătoarele accidente climaterice, meteorologice și geografice care au putut influența în mod real, dar fără să se bage de seamă, diferitele momente din viața popoarelor, vor rămîne pe vecie cărți pecetluite cu șapte peceți. Ceva mai mult. Deși realitatea istorică se țese zi de zi înaintea ochilor noștri, totuși toate împrejurările complexe ale acestei țesături sînt de așa natură că nimic sau mai nimic din ceea ce constituie cauzele efective ale lucrurilor, nu se poate stabili cu siguranță. Adevărul istoric în cazul cel mai bun nu e decît o pulbere infinită de hipoteze.

Dar dacă pretențiunea metoadei istorice este modestă în ce privește stabilirea științifică a cauzelor, este nemăsurată însă cînd crede că, prin însăilările de fapte ce fac parte din personalitatea omenească a poeților, ea ne face să pătrundem în înțelegerea operelor de artă în genere, și a operelor literare în specie.

Istoria constituie memoria, conștiința popoarelor. Ea ne dă schema în timp și spațiu pe care se țes în presupusă legătură cauzală marile și micile momente sufletești ale unui popor, și ea ne poate prezenta, într-un conspect general, faptele și agenții lor de toate speciile. Fără să poată explica în realitate nimic, istoria lărgește și întărește conștiința unui popor, cel puțin în suprafață, dacă nu în adîncime. Oricît de superficiale ar fi în realitate aceste cunoștințe, ele sînt de un folos netăgăduit în desfășurarea vieții popoarelor. Dar aceasta nu îndreptățește cu nimic pretențiunea de a lumina înțelesul operelor geniale, și cu atît mai mult trebuie să arătăm nu numai netrebnicia ei în această privință, dar tot întunericul pe care în realitate îl revarsă asupra operelor, pe care vrea să le lumineze.

Pretențiunea ei de a ne da înțelegerea adevărată a operelor de artă ne poate lărgi orizontul, dar ne ascunde adîncimile. Literatura, ca și arta în genere, este însă egoistă în sensul că, pentru a o înțelege, nu-ți trebuie orizont, ci concentrare și pătrundere. Și așa se face că orice pas al istoriei literare care ne interesează prin perspectivă

este un pas care depărtează pe cititor de opera literară, pe care trebuie s-o pătrundă prin adîncire.

8. Orice istorie literară ia din operele poetice geniale partea care le leagă de curentele istorice, de influenţele cutăror alte opere, de particularităţile vieţii individuale sau sociale a poetului. Dar partea care o leagă de curentele generale e constituită din elemente *generale*, pe cînd frumuseţea ei e constituită de *originalitate*, de perfecta ei *individualizare*, de *unicitatea* ei. Părţile operei geniale, în care se vădesc influenţele streine, sînt tocmai elementele fără însemnătate şi subordonate altor elemente care constituie lamura de aur ce-o are esenţa ei. Particularităţile care s-ar explica prin viaţa individuală şi socială a poetului fac parte din personalitatea lui omenească ce se desfăşură în lumea fizică şi deci e streină cu desăvîrşire de planul idealităţii creaţiunii, de viaţa estetică, pe care trebuie s-o aibă. Orice alăturare la un curent, orice relevări de influenţe, orice legături cu viaţa fizică sînt de-a dreptul dăunătoare operei literare. Toată opera lirică a lui Victor Hugo este legată istoriceşte de curentul romantic iniţiat de Jean-Jacques Rousseau şi Chateaubriand. Într-însa găsim influenţa germană şi cu deosebire a lui Shakespeare. Iar diferitele bucăţi din care se compune se datoresc cutăror întîmplări, cutăror lecturi, cutăror întîlniri. Dar toate aceste determinări ale istoriei literare sînt tot atîtea piedice pentru a pătrunde în adîncimea frumuseţilor ce se găsesc în opera celui mai mare liric dinamic al omenirii. Să luăm, de exemplu, una din bucăţile ce constituie această operă, o bucată din care am făcut mai sus citaţiuni, *Booz endormi*, şi să ne întrebăm întru cît ne ajută istoria literară la priceperea ei. Fermecătoarea emoţiune largă, pătrunzătoare şi calmă, aurită de vraja unui orient luminos străvechi şi tainic, emoţiune pe care ne-o produce viaţa de plugar bogat din epoca patriarhală, din epoca de aur a bătrînului Booz destinat să împlinească şirul strămoşilor lui Hrist, are într-însa ceva frumos, echilibrat şi senin care nu are întru nimic a face cu romantismul sublim, dezechilibrat şi frămîntat de pasiune, la care îl reduce istoria literară.

Povestirea înclinării lui Booz pentru Ruth şi mai cu seamă a lui Ruth pentru Booz e numai sugerată în strofele finale şi nu are nimic a face cu povestirea biblică, nudă şi fără bogatul cadru în care pune poetul această miraculoasă dragoste. Întru cît am gusta mai bine poema *Booz endormi* cu negrăitele ei frumuseţi, dacă am şti

Scanned with OKEN Scanner

că materia ei e luată din *Biblie*, dar că se deosibeşte de cea din *Biblie*? Firește, curiozitatea ştiinţifică te face adesea să compari două opere foarte disparate, dar *nu pentru a le gusta*, ci pentru a surprinde deosebiri de procederi şi de manieră în execuţie. Aceeaşi curiozitate te poate face să urmăreşti variantele unei opere, de la prima schiţă pînă la forma desăvîrşită, dar rezultatele la care se ajunge nu fac decît să întîrzieze şi să adumbrească prin preocupări streine miezul ei luminos şi transfigurarea transcendentă a elementelor ei.

Şi acelaşi lucru, şi mai cu drept cuvînt, îl putem spune despre legăturile *istorice* cu particularităţile *estetice* ale operei. Orice atingere a detaliului poetic cu realitatea înjoseşte poezia, dar nu ridică realitatea. Într-o adevărată emoţiune estetică, orice amănunt divergent, care are pretenţia să lumineze un pasagiu, o situaţie, o imagine, se simte ca un corp strein. Contemplaţia e turburată, şi sensul poetic, care reiese clar prin el însuşi, este denaturat prin elementele fizice cu care istoricul literar îl pune în legătură. Să presupunem că Victor Hugo, care a creat pe *Booz endormi* cînd avea 57 de ani, a scris această poemă din pricină că va fi avut o aventură de dragoste durabilă la această vîrstă. Să presupunem că am cunoaşte amănuntele ei istorice cît mai bine — ce ar rezulta? Nu numai că n-am înţelege mai bine admirabilele strofe în care laudă bătrîneţea:

Le vieillard qui revient vers la source première
Entre aux jours éternels et sort des jours changeants ;
Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens
Mais dans l'oeil du vieillard on voit de la lumière : —

dar, cunoscînd viaţa lui Victor Hugo, nu ne-am putea de loc explica versurile de un calm sublim, în care Booz, după visul ce-i prevesteşte că va continua o rasă de oameni, îşi arată îndoiala, ca unul ce trecuse de mult vîrsta procreării:

Comment se pourrait-il que de moi ceci vint ?
Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingts
Et je n'ai pas de fils et je n'ai plus de femme.

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi
O, Seigneur, a quitté ma couche pour la vôtre ;
Et nous sommes encore tout mêlés l'un à l'autre,
Elle a demi vivante et moi mort à demi.

Scanned with OKEN Scanner

Cît de rătăcită este calea pe care istoricul merge cu gîndul ca să explice, prin fapte istorice, operele geniale poetice, se poate vedea ori de cîte ori alăturăm în mod serios înţelesul propriu şi adînc al unei opere de amănuntele istorice, menite să-l explice. Cu cît opera e mai mare şi mai pură, cu atît istoricul literar apare mai dezorientat şi mai strein de literatură. Un exemplu minunat îl avem în capodopera teatrului nostru comic, *O scrisoare pierdută* de Caragiale. În această operă, Caragiale ne înfăţişează fără cea mai mică tendinţă satirică, dar ca un lucru rizibil în el însuşi, ambiţia politică. Toate personagiile din această comedie sînt absolut deosebite una de alta în caracter şi aspiraţiuni, dar ca un fir roşu toate sînt străbătute de ridicului ambiţiei politice. Ambiţia lui Caţavencu, personagiul principal, este să se aleagă cu orice preţ deputat, deşi ştie că a falsificat girurile de pe nişte poliţe ; ambiţia lui Tipătescu e ca, cu orice preţ, să nu aleagă pe Caţavencu ; a lui Trahanache, să triumfe cu orice preţ partidul, dar şi interesele lui personale ; a lui Farfuride, să fie introdus şi el în secretele culiselor de partid, care vede că se mişcă fără el ; a lui Brînzovenescu, să ajute în scopurile lui pe Farfuride, dar să-i modereze mişcările politice ori de cîte ori i se par prea îndrăzneţe ; a lui Pristanda, să fie „curat instrument" al prefectului, al cocoanei Zoiţichii şi-al lui „conu Zaharia" ; a Cetăţeanului turmentat, să fie şi dumnealui printre cei mari, ca să ştie şi el cu cine să voteze ; a lui Agamiţă Dandanache, să intre şi el, ca tot neamul lui, în Cameră, iar a cucoanei Zoiţica, să nu se afle intrigile ei cu Tipătescu şi să nu i se atingă cumva prestigiul în faţa lumii. Fiecare replică din această comedie este o scînteiere comică, un zîmbet mai mult, pentru a lumina psihologia unuia sau altuia din aceste personagii, şi a ne arăta, fără pic de amărăciune, meschinăria firească a sufletului omenesc, cînd este bîntuit de ambiţia politică. Iar acest lucru îl vedem astăzi mai bine decît totdeauna — şi mult mai bine decît acum 40 de ani, cînd a fost jucată întîiaşi dată. Îl vedem astăzi, cînd toată rugina în legătură cu politica acelor vremuri s-a dus ; îl vedem astăzi, cînd, o dată cu ştergerea consideraţiilor de loc şi de timp, care făceau pe oamenii fără gust să caute tipul cutărui sau cutărui personagiu, a ieşit din ce în ce mai mult la iveală partea adînc omenească a tuturor personagiilor şi a tuturor situaţiunilor din al căror angrenagiu se alcătuieşte piesa. Astăzi, mai mult ca totdeauna, vedem pătrunderea comică a poetului, lamura de aur a inspiraţiunii sale comice ; astăzi de-abia vedem că Tipătescu, Caţavencu, Farfuride, Trahanache, Agamiţă Dandanache, Pristanda sînt tipuri eterne, căci fie-

Scanned with OKEN Scanner

care reprezintă o latură sau alta a propriilor noastre slăbiciuni, şi fiecare ne pune în situaţie să rîdem de noi înşine, de *firea noastră umană*, care în anume împrejurări ale vieţii ne deşteaptă ambiţia de a ne distinge printre semenii noştri ! Din pricina aceasta fiecare cuvînt, fiecare replică are un deplin răsunet comic în sufletul nostru, iar bucuria lor că, la sfîrşit, au scăpat cu bine din încurcătura în care intrase, o simţim ca propria noastră bucurie.

Ei bine, din această operă care reprezintă, putem zice, *comicul pur cel mai complex şi mai adînc* (întrucît O *scrisoare pierdută* este deopotrivă o comedie de moravuri, de caracter şi de intrigă în acelaşi timp, avînd şi de fundament o idee cu adevărat universală : ambiţia politică) critica istorică caută să facă, falsificîndu-i complet înţelesul, *o satiră amarnică*. Ea n-ar fi — , ne spune un critic istoric [a], pe care nu-l interesează comedia, ci mediul politic ce ea l-ar reprezenta —, ea n-ar fi decît un bici cu care Caragiale, care era conservator, a sfichiuit pînă la sînge partidul liberal ce era pe atunci la putere. Tipătescu ar fi reprezentantul bătrînului Ion Brătianu, Caţavencu, reprezentantul liberalilor dezidenţi ai lui Dumitru Brătianu, iar coana Zoiţica, „damă bună", cum îi zice Cetăţeanul turmentat, ar fi unul din pivoţii politici de pe vremuri. Dacă însă iei lucrurile mai de aproape, vezi că această interpretare falsifică cu desăvîrşire sensul comic al operei, înfăţişîndu-ne ca *satiră* ceea ce nu e decît *comedie pură*. Criticul istoric — mergînd pînă la absurd — îşi dă toate silinţele pentru ca să facă pe cititori *să nu rîdă* de personagiile lui Caragiale, ci *să deplîngă ticăloşia în care înota viaţa politică românească la 1884*.

Dar dacă ar fi o satiră, şi încă o satiră a unui conservator, cum era Caragiale ca om, în contra partidului liberal, atunci nici un om politic liberal n-ar mai putea rîde la această comedie. Ar trebui neapărat să fii conservator ca să rîzi şi să rîzi cu învierşunarea răzbunătorului care ar fi compus-o doar pentru aceasta. Cînd critica istorică ne arată cum că în această comedie Caragiale n-a plăsmuit decît un om cumsecade, pe Cetăţeanul turmentat, care şi acela e beţiv, iar pe toţi ceilalţi ni-i arată ca pe nişte ticăloşi imorali, prevaricatori, şantajişti, falşificatori — cum mai e cu putinţă, ca bun român ce eşti, să rîzi de asemenea personagii, ba încă să te bucuri o dată cu ele, cînd vezi că scapă de pedeapsa ce-ar merita-o? Şi mă mir că critica istorică nu a ajuns să-i impute lui Caragiale că, la sfîrşitul comediei, în loc să-l trimeată pe Caţavencu la cheful

---

[a] G. Ibrăileanu.

din grădina primăriei, nu l-a trimis la închisoare, ca pe un falşificator ce era?

Bunul-simţ estetic care ne spune că o operă trebuie înţeleasă *ea în ea*, ne opreşte de la asemenea dispoziţiuni, ce ni le sugerează cu stăruinţă critica istorică, şi ne lasă să rîdem în voie şi din toată inima de personagiile acestei comedii, ba — şi cu toate că sîntem buni români — chiar luăm parte la bucuria lor, şi în specie la a lui Caţavencu, cînd scapă de pedeapsa pe care criticul istoric bucuros i-ar fi dat-o. Critica istorică nu-şi dă seama tocmai de adevărul principiului de la care am plecat, că între personalitatea omenească şi cea artistică este aceeaşi distanţă ca între lumea fizică şi cea ideal psiho-fizică, şi că oricît le-am vedea — privite exterior — că sînt în legătură, sau chiar de aceeaşi natură, în realitate fiecare reprezintă cîte o lume deosebită şi că nici un element al uneia — cum am zis — nu e convertibil, fără falsificare, într-un element al celeilalte.

9 Din toate acestea vedem că ştiinţa literară merge de peste o sută de ani pe un drum greşit; că studiile istorice ale literaturii au folosit istoriei, iar nu literaturii, ba că orice pas mai mult în istorie literară a fost un pas înapoi în literatură. Toate capodoperele literaturilor, o *Divină Comedie*, un *Faust*, un *Hamlet* sau un *Macbeth*, au fost denaturate, copleşite de amănunte inutile, şi de date şi fapte streine de înţelesul lor esenţial. Iar cel mai strălucit exemplu de covîrşitoare neînţelegere a fost interpretarea operei contimporane a lui Ibsen care, dintr-un mare poet dramatic, a fost prezentat ca un mare individualist şi anarhist şi ca creator de simboluri pentru evidenţiarea unei asemenea atitudini politice. Este, cum am zis, momentul să înlăturăm din studiul literaturii tot acest balast care se numeşte istorie literară, şi să redăm fiinţei operelor literare, ce constituie obiectul literaturii, fizionomia lor proprie.

Capitolul II

CONSTITUIREA LITERATURII CA ŞTIINŢĂ

10 Toate metoadele criticii ştiinţifice sau istorice, deşi nu duc la un rezultat real ştiinţific, mărturisesc totuşi o convingere comună: operele literare pot fi studiate în mod ştiinţific, literatura poate deveni o ştiinţă.

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai caracteristică încercare de realizare a acestei convingeri o găsim în Taine — în *Philosophie de l'art*. De vom studia temeiurile lui eronate, vom găsi în acelaşi timp drumul adevărat pentru realizarea scopului pe care el nu l-a atins.

Taine a plecat mai întîi de la premisa că o *operă de artă* e de aceeaşi natură ca şi *un product* animal, vegetal sau mineral. De aceea el interzice judecata estetică asupra diferitelor opere de artă şi le ia ca date, deci ca *existente*, întocmai ca pe orice fenomen fizic pe care îşi propune să-l explice în mod cauzal prin rasă, mediu şi moment. Este procederea tuturor filozofilor şi oamenilor de ştiinţă care cred că întreaga lume e numai de *natură fizică*, şi că orişice fenomen, pentru a fi cunoscut, trebuie cercetat în legătură cu spaţiul, timpul şi cauzalitatea fizică. De fapt — şi din aceasta se vede prima eroare a lui Taine şi-a tuturor premergătorilor şi imitatorilor lui — *opera de artă are o natură absolut deosebită de aceea a produselor animale, vegetale şi minerale*, deşi, din alt punct de vedere, pe care-l vom vedea, opera de artă şi aceste produse sînt mult mai asemănătoare între ele decît Taine şi ceilalţi şi-au închipuit.

11 În adevăr, nu toate fenomenele lumii sînt de natură fizică şi nu toate deci pot fi cunoscute prin aceleaşi metoade. Fenomenele lumii sînt de trei feluri : 1) Sînt, mai întîi, fenomene care, *prin actul de cunoaştere*, nu suferă nici o modificare în natura lor proprie — sînt fenomenele *fizice*. Al doilea sînt fenomenele care, prin actul de cunoaştere, *îşi schimbă natura* — sînt fenomenele *sufleteşti*. În al treilea rînd sînt fenomenele care au rădăcina în sufletul nostru şi manifestarea în materia fizică, şi care deci variabile prin cunoaştere în *fondul* lor, sînt totuşi inalterabile în *forma* şi *armonia* lor. Sînt fenomenele *psiho-fizice ideale* [a].

Specia *cretă* prin cunoaştere, rămîne invariabil tot *cretă*, cu toate proprietăţile ei firesti. Este un fenomen, sau mai bine un concret *fizic*. O stare sufletească însă, fie individuală, fie socială, supusă reflecţiei, se schimbă dobîndind caractere noi : o cunoştinţă confuză se limpezeşte sau se îmbogăţeşte prin aplicaţie ; un sentiment supus reflecţiei se dizolvă ; un act de voinţă se slăbeşte prin deliberare reflexivă şi poate deveni cu desăvîrşire altceva decît intenţionase individul cunoscător. Sînt fenomene *sufleteşti*. O operă

[a] Aş întrebuinţa numai termenul de *psiho-fizic* dacă acest termen n-ar fi întrebuinţat de obicei designînd mişcările psihice dependente — prin spaţiu, timp şi cauzalitate — de fiinţa noastră fizică. Se înţelege că fiinţa psiho-fizică ideală trăieşte independentă de persoana fizică a creatorului.

Scanned with OKEN Scanner

literară însă, ca de exemplu *Athalie* de Racine sau *Antigona* lui Sofocle, are mai întîi o înfăţişare fizică identică : şirul de *sunete* ce constituie *cuvintele*, cuvintele ce se înlănţuiesc în *fraze ;* sunete, cuvinte, fraze care, oricum ar fi scrise sau tipărite, sînt concepute ca avînd o fiinţă permanentă şi invariabilă : *forma* şi *armonia* operei. În acelaşi timp însă, *fondul* nu e unul, ci variază de la individ la individ şi de la epocă la epocă, de regulă îmbogăţindu-se cu noi nuanţe şi noi interpretări. Invariabilă în elementele ei fizice, opera este variabilă la infinit în elementele ei sufleteşti. Astfel de opere sînt fenomene *psiho-fizice ideale*.

Este evident că opera de artă, cu această dublă natură, nu poate fi identificată, cum face Taine, cu un simplu fenomen fizic. În lumea fizică, orice fenomen este existent, independent de judecata noastră asupra lui şi poate fi studiat ca oricare altul de aceeaşi natură cu el. Cu operele de artă lucrurile nu stau tot astfel. Din nenumăratele înfăptuiri care afectează înfăţişarea fizică a unei opere de artă, numai o infimă parte sînt adevărate creaţiuni, *numai foarte puţine pot fi considerate ca existente*. Ceva mai mult. Chiar din cele ce sînt adevărate creaţiuni nu toate au organele destul de sănătoase sau complete, unele fiind mai adînci, mai ample, şi mai sănătoase, mai obiective (mai de sine stătătoare) decît altele. E nevoie dar de-o *judecată estetică* pentru a deosebi adevăratele creaţiuni — capodoperele — de imitaţiile fără valoare estetică, şi de-o *judecată critică* pentru a ierarhiza pe cele valoroase, separate prin judecata estetică de cele fără valoare. Această din urmă lucrare e nevoit s-o facă însuşi Taine în *L'idéal dans l'art*, însă numai după ce îşi făcuse generalizările, despreţuind atît estetica cît şi critica.

12 A doua eroare, pe care o face Taine în năzuinţa de a face din literatură o ştiinţă, este faptul de a considera (fără s-o spună explicit) opera de artă (firește genială) ca pe un *individ* al speciei de artă din care face parte, şi al epocii şi ţării în care s-a produs. Astfel, după dînsul, spre exemplu *Moise* de Michelangelo, ca şi Moïse de Alfred de Vigny, ar fi *două individe*, cea dintîi a speciei de artă ce se numeşte sculptură şi a epocii Renaşterii, cea de a doua a speciei de artă ce se numeşte poezie şi a epocii romantismului. Cu alte cuvinte, Taine, închipuindu-şi că face ştiinţă naturală, consideră pe *Moise* al lui Michelangelo sau pe *Moïse* al lui Alfred de Vigny cum ar fi un *oarecare individ* „stejar" sau *oarecare individ* „portocal" şi caută să le explice, făcînd ori istoria *individuală* a uneia sau a celeilalte, prin anume elemente ale *rasei*, *mediului* şi *momentului* (din ce sămînţă, în ce pămînt şi în ce timp au răsărit) — ori

Scanned with OKEN Scanner

istorie *generală* (care însă e tot individuală, numai cu o comprehensiune mai vastă şi mai diluată), prin legarea lor, ca elemente caracteristice, cu o anume epocă sau anume ţinuturi. Şi într-un caz şi într-altul, Taine nu numai că nu face ştiinţă naturală (căci ştiinţele naturale *studiază speciile, iar nu indivizii),* dar nu face nici ştiinţă despre artă sau literatură, căci în consideraţiile sale explicative nu se întemeiază pe ceea ce diferitele opere au în propriu, nu se întemeiază pe *originalitatea* care constituie adevărata lor fiinţă, ci pe caracterizările comune fie unui gen, fie unei şcoale sau epoce, pentru a ajunge la o generalizare istorică (care totuşi e *individualizată* în timp, spaţiu şi cauzalitate) — lucru ce nu are a face cu generalizarea ştiinţifică ce nu descrie indivizi, ci stabileşte legi şi categorii.

13 Astfel Taine, plecînd de la atmosfera filozofică dominantă pe vremea lui — a pozitivismului lui Auguste Comte, care consideră că *toate* manifestările lumii sînt numai *fizice* —, atribuie operei poetice (ca de altminteri oricărei opere de artă) caractere pe care nu le are. Primul caracter atribuit pe nedrept operei de artă este că ar fi de natură *fizică,* lucru ce-ar asemăna-o cu orice fenomen din natura materială. Al doilea caracter, deductibil dintr-acesta, ar fi că orice obiect care afectează forma operei de artă trebuie considerat ca atare, fără vreun alt studiu premergător. Şi al treilea, că opera de artă ar fi un obiect sau o fiinţă *individuală,* lucru ce-ar deosebi-o de specia naturală, cu care totuşi, precum vom vedea, este identică. Realitatea este tocmai contrarie : 1) opera de artă nu e de natură fizică, ci de natură *psiho-fizică ideală* ; 2) ea nu poate fi considerată ca *operă de artă* şi deci ca *existentă,* decît dacă îndeplineşte anume condiţiuni, pe care le vom vedea mai departe ; 3) opera de artă nu este un individ, ci o *specie.*

14 Opera de artă (şi cînd zicem aşa trebuie să înţelegem capodopera artistică, opera *genială,* rezultatul unei adevărate creaţiuni, iar nu opera de îndemînare, de imitaţie sau de simplu talent) îşi are locaşul de naştere în sufletul omului de geniu, dar e deosebită absolut de acest suflet, fiind o emanaţiune transcendentă a naturii, care tinde să crească mai departe prin sufletul omenesc (Kant). Produsă în suflet ea însăşi, este în acelaşi timp suflet de sine stătător şi de aceea, independent de voinţa *conştientă* a omului de geniu, îşi caută în materia fizică *forma* în care îşi va trăi viaţa ei de sine stătătoare. Aşa fiind, forma operei de artă, ceea ce înţelegem de obicei prin expresiunea ei materială, nu e altceva decît prelungirea firească a fondului sufletesc în materie. În opera de artă, dar,

Scanned with OKEN Scanner

fondul dictează forma, sufletul regizează materia. De aci se înțelege că o operă de artă e radical deosebită de un individ fizic, cum ar fi o moleculă de fier, un stejar, un om. Individul fizic este mai întîi de toate materie și numai în al doilea rînd este (cînd este) fenomen psihic ca efect al fizicului. În considerațiunile omului de știință care studiază lumea materială, acest element psihic nici nu contează. Și exemplul tipic pentru înțelegerea aceasta a lucrurilor este sistemul de filozofie pozitivă al lui Auguste Comte, în care în șirul ierarhic al științelor fundamentale, știința care s-ar ocupa cu fenomenul psihic, psihologia, nici nu există. În această concepție materialistă sau pozitivistă — concepție dominantă astăzi în științele fizico-naturale, psihicul e un produs și o dependență a fizicului, pe cînd în înțelegerea operei de artă, așa cum trebuie s-o înțelegem, fizicul (forma ei materială) este un produs și o dependență completă a psihicului. Cu alte cuvinte, lumea operelor de artă este alta decît lumea fizică. Concretele fizice, cu fenomenele sufletești dependente de ele, constituie lumea fizică sau fizico-psihică ; pe cînd operele de artă, cu materialul fizic dependent de substratul lor sufletesc, constituiesc lumea *psiho-fizică ideală* sau, în acest înțeles, lumea cu adevărat *psiho-fizică*.

Această radicală deosebire în ce privește elementele constitutive ale unui *concret fizic* și acelea ale unei opere de artă care e un *concret psiho-fizic* duce la o radicală deosebire în ce privește metoada de studiat.

15 Deosebirea de metoadă impusă de această deosebire de natură constă în faptul că pe cînd la studiul științific al unei specii fizice orice concret al acestei specii este considerat ca *existent* și deci îl putem observa, diseca și descrie, ca primă treaptă a lucrării științifice, și rezultatele la care ajungem în ce privește organele și funcțiile principale le putem raporta la întreaga specie ; la studiul științific al operei de artă (și deci al operei poetice) nu orice obiect cu înfățișarea exterioară a operei de artă poate fi studiat din punct de vedere artistic. Dacă vrem să studiem specia „stejar", orice stejar ce ne iese în cale este bun de cercetat, fiindcă orice „stejar" care crește din pămînt cu caracteristicile acestei plante este o mărturisire a existenței ei în timp, spațiu și cauzalitate. Nu însă orice obiect care are înfățișarea unei opere de artă *este* operă de artă. Poate nu mai puțin de 99 la sută din obiectele ce poartă numele de opere de artă sînt în realitate contrafaceri, imitațiuni ale operelor de artă adevărate. Cele mai multe din aceste obiecte nu sînt existențe

Scanned with OKEN Scanner

din lumea psiho-fizică, ci existențe din lumea fizică a spațiului, timpului și cauzalității, partea sufletească din ele nefiind decît o eflorescență a fizicului — adică a scriitorului sau artistului ce se crede creator și nu e în realitate decît imitator.

În deosebire dar de științele naturale, știința literaturii nu poate studia tot ceea ce poartă numele de operă literară sau poetică, ci dintr-însele numai pe acelea care sînt în adevăr existențe de sine stătătoare în lumea psiho-fizică. Înainte deci de a face știință literară, e nevoie de o știință care să ne ajute a deosebi cu siguranță adevăratele capodopere de operele care numai le simulează aparența și care sînt atît de multe. Știința literaturii adică are nevoie de o știință premergătoare și pregătitoare — *propedeutică* —, ca să selecționeze operele cu care are să se ocupe știința literaturii. Această știință este *estetica* și în specie *estetica literară,* care, în deosebire de estetica ce se rapoartă la toate artele, se rapoartă numai la arta literară. Fără această știință premergătoare, știința literaturii nu e cu putință.

16 A doua deosebire de metoadă dintre științele naturale și știința literaturii este faptul că pe cînd formele, forțele și concretele lumii fizice sînt perceptibile prin simțuri, așa că oricine are simțurile bine dezvoltate și capacitatea intelectuală necesară poate face studii științifice asupra lor, existențele psihofizice care sînt operele poetice, deși în aparență perceptibile prin simțuri, nu *sînt totuși observabile decît după ce fondul lor sufletesc, împreună cu particularitățile corespondente de armonie și formă, a fost însușit de conștiința cercetătorului literar în așa fel, că nici un element al acestei conștiințe să nu-l influențeze.* Numai cînd fondul operei poetice, precizat prin armonie și formă, s-a sălășluit în sufletul nostru de cercetător, numai cînd am izbutit să ni-l izolăm în atmosfera conștiinței de toate elementele sufletești personale, așa încît să nu-i turburăm strălucirea proprie și numai cînd avîndu-l în suflet, ne putem îndrepta atențiunea internă asupra lui pentru a-i observa, a-i analiza, a-i diseca particularitățile — numai atunci putem zice că *am început* studiul științific al acelei opere. Continuarea unui astfel de studiu, început astfel, nu se poate face fără ajutorul unor mijloace intelectuale analoage cu instrumentele (microscoape, telescoape etc.) prin care omul de știință își mărește acuitatea simțurilor pentru ca să pătrundă cît mai adînc formele, forțele și concretele lumii fizice. Aceste mijloace prin care pătrundem cu observațiunea internă în organele și funcțiunile operei poetice sînt metoadele proprii ale

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţei literaturii, şi ele constituie o a doua parte a acestei ştiinţe, *metodologia literară*.

17 Deosebirea dintre obiectele lumii fizice şi dintre operele de artă ale lumii psiho-fizice aduc cu ele deci deosebiri radicale în metoadele de cercetare, metoade cu care ne vom ocupa în *estetică* şi în *metodologia literară*. Asemănarea dintre ele — şi o astfel de asemănare există — va aduce şi anume asemănări metodologice. Această asemănare o găsim în felul de manifestare al obiectelor fizice şi al capodoperelor, în legătură cu mersul lucrării prin care luăm cunoştinţă ştiinţifică despre ele.

18 În adevăr, formele, forţele şi concretele fizice se manifestă în lumea spaţiului, timpului şi cauzalităţii numai ca *indivizi*. Spre a le cunoaşte, sîntem ţinuţi să raportăm aceşti indivizi la tot atîtea categorii cîte putem face după caracterele care implică o apropiată rudenie între dînsele. Aceste categorii se numesc *specii*, şi ele constituie temeiul ştiinţelor naturale, întrucît sînt categorii în adevăr naturale, prin faptul că indivizii care fac parte din aceeaşi specie sînt legaţi între dînşii prin posibilitatea reproducerii fireşti. Dintre diferitele categorii ce putem face între conoretele lumii fizice — tipuri, clase, triburi, familii, genuri, specii —, numai indivizii din *aceeaşi specie* se pot împreuna şi pot reproduce alţi indivizi asemănători. Numai pentru specie dar mintea noastră e nevoită să caute *prototipul* — prototip existent dar insesizabil — din care au provenit prin descendenţă naturală toţi indivizii care se aseamănă între dînşii şi care, prin reproducere, se perpetuează în viitor. Iar studiul ştiinţific, pe care trebuie să-l facem pentru ca să ajungem la cunoaşterea acestor existenţe ce se manifestă în timp şi în spaţiu în miliarde de indivizi, este ca să observăm indivizii mai caracteristici ai fiecărei specii, să notăm caracterele lor anatomice, fiziologice şi genetice, şi să stabilim caracteristicile *prototipului*, la care, deşi deosebindu-se unii de alţii, se reduc totuşi toţi indivizii, oricît de mulţi şi nenumăraţi ar fi ei în spaţiu şi în timp. Studiul speciilor în ştiinţele naturale se continuă mai departe prin clasificarea în genuri, familii, triburi, clase, tipuri, dar aceste grupări se deosebesc de specii prin faptul că, pe cînd speciile sînt grupări naturale, întemeiate pe faptul că diferiţii indivizi dintr-o specie se reproduc între dînşii şi-i duc mai departe viaţa în timp, spaţiu şi cauzalitate, toate celelalte categorii — genuri, familii, clase etc. — sînt numai *creaţiuni ale minţii* cunoscătoare, care grupează la un loc, pentru a le cunoaşte mai bine, speciile ce au caractere comune. Negreşit — şi acesta e marele progres al ştiinţelor naturale din ultimul secol —,

Scanned with OKEN Scanner

această clasificare, deşi un simplu procedeu al minţii, nu are valoare ştiinţifică decît atunci cînd se întemeiază pe caractere esenţiale, iar nu pe caractere întîmplătoare. Şi e o mare deosebire dintre clasificările dinainte de Linné şi Cuvier — în care, de exemplu, liliacul era pus printre păsări, fiindcă are aripi, balena printre peşti, deşi nu are branhii, şi omul la un loc cu păsările, fiindcă are, ca şi ele, două picioare — şi între clasificările moderne care se întemeiază pe observaţiuni şi experienţe adînci, ce ne pun în stare de a deosebi caracterele esenţiale de cele accidentale ale diferitelor specii şi grupări de specii.

19 Acelaşi drum trebuia să-l urmeze în ştiinţa literară şi cercetătorii literari, ca Sainte-Beuve, dar mai ales ca Taine, care, propunîndu-şi să studieze ştiinţific operele de artă, pretinde că nu face decît ştiinţă naturală, cînd în realitate face mai mult istorie. Şi trebuia să urmeze acelaşi drum pentru că, după cum am spus, dacă între obiectele fizice şi operele de artă sînt deosebiri fundamentale, care aduc deosebiri de metoadă acum, nu e mai puţin adevărat că între ele găsim o mare asemănare care a scăpat şi lui Sainte-Beuve şi mai cu seamă lui Taine, pentru că mentalitatea lor era în realitate istorică, iar nu ştiinţifică [a], asemănare ce duce la asemănări de metoadă în studiul lor.

Această asemănare stă în faptul că opera de artă nu este un *anume individ*, ci o adevărată *specie*. Între speciile animale, vegetale şi minerale şi între opera de artă, creaţiunea unei minţi geniale, nu este în esenţă din acest punct de vedere nici o deosebire.

În adevăr, o operă genială nu este, precum se crede de obicei, *un individ*, cum ar fi o anume insectă, o anume vertebrată, un anume om. *Ea este prototipul unei specii* — prototip tot atît de existent şi tot atît de insesizabil ca şi prototipul unei specii naturale — iar *imaginile* pe care şi le fac miile şi milioanele de cititori, spectatori sau auditori, despre acest prototip *sînt tot atîţia indivizi* care nasc printr-o generare sufletească din această operă şi o fac să trăiască şi să se perpetueze în conştiinţa de azi şi de mîine, de aci şi de pretutindeni a omenirii, conştiinţă care reprezintă atmosfera firească ce dă condiţiile vieţii tuturor acestor indivizi. Toţi cei ce citesc, văd, aud o operă, nu citesc, nu văd, nu aud *însăşi acea*

[a] Deosebirea dintre mentalitatea istorică şi cea ştiinţifică este că istoria urmăreşte cunoaşterea *individualului* în desfăşurarea lui în timp, spaţiu şi cauzalitate ; şi individuală este orice instituţie sau epocă, oricît de generală s-ar părea. Ştiinţa însă urmăreşte ideile generale.

Scanned with OKEN Scanner

operă, ci ceea ce conştiinţa fiecăruia îi îngăduie să rupă din ea. Opera artistică *ea în ea* rămîne absolut insesizabilă — insesizabilă chiar pentru autorul care a făcut-o pentru că, pentru a o revivifica în conştiinţa sa, el ar trebui să aibă aceleaşi stări sufleteşti, aceleaşi dispoziţiuni, aceleaşi avînturi instinctive, aceleaşi împrejurări de viaţă pe care le-a avut cînd a creat-o. Ceea ce este imposibil. Repetîndu-se la infinit, natura totuşi nu se repetă întocmai niciodată. Şi nu se poate repeta nici cu această ocazie.

Nefiind sesizabilă pentru autorul ei, ea e cu atît mai puţin sesizabilă pentru cei ce vor s-o cunoască, fie ei criticii cei mai pătrunzători şi mai obiectivi. Filologul naiv, avînd textul material al ediţiei *princeps* şi *ne varietur* al unei opere poetice, îşi închipuie că se află în posesiunea însăşi a operei poetice, în adevărul ei integral. El nu-şi dă seama că se apropie de dînsa cu sufletul său, care, ca individual ce e, îşi va da pe faţă coeficientul individualităţii sale de îndată ce va căuta să definească cu deosebire fondul ei. El nu va defini opera poetică aşa cum e ea în ea, ci aşa cum o înţelege el. Cu alte cuvinte, el va defini un simplu *individ*, un individ al prototipului operei, un *individ al speciei ce poartă numele operei*, un individ ce, derivat din operă, trăieşte cum trăieşte în sufletul său — şi nimic mai mult. Opera poetică s-a înmulţit cu un individ, dar ea a rămas în sine însăşi şi mai nepătrunsă, şi mai insesizabilă decît era mai înainte [a].

20 Opera poetică este aşadar analoagă în totul cu specia naturală. Ea trăieşte prin nenumăraţi indivizi ce populează conştiinţa celor ce iau cunoştinţă de ea; iar toţi aceşti indivizi — ca şi indivizii speciei naturale — se raportează la ea, ca la prototipul tuturor. Aceşti indivizi — ideile ce au diferiţii oameni ce au cunoscut opera poetică dată — sînt, ca şi indivizii speciilor naturale, de diferite naturi: unii sînt mai viguroşi, alţii mai slabi, unii mai sănătoşi, alţii mai maladivi, unii mai bine conformaţi, alţii adevăraţi monştri, după cum fiecare, prinzînd-o în conştiinţa cunoscătoare, s-au apropiat mai mult sau mai puţin de prototipul operei. Iar ştiinţa literaturii ne dă mijlocul prin care ne putem apropia mai mult de acest prototip, mijlocul de a avea în sufletul nostru imaginea cea mai sănătoasă, mai viguroasă, mai veridică a operei.

---

[a] Pricina pentru care o operă poetică genială rămîne mai nepătrunsă şi mai insesizabilă, pe măsură ce e mai mult studiată, se va vedea în estetică. Este punerea în valoare a elementului mistic ce constituie fundamentul conştient, dar inanalizabil, al oricărei adevărate creaţiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Partea din știința literaturii ce ne dă putința de a ne apropia, în ce privește o operă literară, cît mai mult de prototipul ei — deși acesta rămîne veșnic insesizabil — o constituie disciplina, atît de nedisciplinată în produsele ei, numită *critica literară*. Problema pe care ea are s-o rezolve e dublă, dar avînd același scop, *ierarhizarea*. Prima problemă este : dintre nenumăratii indivizi — viguroși sau maladivi, completi sau monstruoși — ce izvorăsc sub formă de idei individuale din cunoașterea operei, care este cel mai sănătos și mai integral ? În acest sens ea trebuie să examineze, întemeindu-se pe estetică și metodologie, și să stabilească anume care din criticele asupra unei opere se apropie mai veridic de prototipul operei și deci ocupă, în scara ierarhizării, treapta cea mai înaltă. A doua problemă este : dintre operele literare de același fel, ce rang ierarhic ocupă opera literară ce studiem ?

21 Cu ajutorul *esteticii, metodologiei* și *criticii literare* ajungem să selecționăm, să caracterizăm și să ierarhizăm diferitele opere literare. Dar cu aceasta n-am terminat lucrarea științifică ce trebuie să facem asupra lor. Metodologia și critica literară nu sînt în realitate decît părți speciale ale esteticii literare. Deci întreaga lucrare de selecționare, caracterizare și ierarhizare ce am făcut pînă acum cu ajutorul acestor discipline este în realitate numai o lucrare pregătitoare pentru studiul științific al literaturii. Prin estetică am selecționat din nenumărate producții literare pe cele care merită să fie studiate ; prin metodologie am disecat aceste opere literare și am învățat cum să le caracterizăm și cum să sesizăm particularitățile anatomice, fiziologice și genetice ale fiecăreia ; prin critica literară, cum să le ierarhizăm atît din punct de vedere critic, cît și din punct de vedere literar. Aceste diferite lucrări nu sînt însă decît lucrări premergătoare adevăratei lucrări științifice care constă în *clasificarea* diferitelor opere literare.

Știința literaturii, așa cum o concepem noi, se întemeiază pe ideea că operele literare adevărate și complete (operele poetice) sînt ființe de sine stătătoare, întocmai ca și speciile animale și vegetale, avînd de prototip opera însăși, și drept indivizi nenumăratele imagini pe care fiecare din aceste opere le lasă în conștiința oamenilor și îndeosebi a criticilor. Și precum în botanică și zoologie scopul științific ultim este clasificarea, tot așa și în știința literaturii, care are a face cu existențe analoage, trebuie să aibă de țintă finală clasificarea operelor literare, cu atît mai mult cu cît această clasificare se înfățișează mult mai complicată decît așa-numitele clasificări naturale din zoologie și botanică.

Scanned with OKEN Scanner

22 Se înţelege de la sine că în această concepţiune operele literare geniale sînt studiate în afară de timpul, spaţiul şi cauzalitatea istorică. Oriunde s-ar fi produs, în orice timp s-ar fi produs şi în orice împrejurări s-ar fi produs — ele ne interesează mai întîi de toate prin ele însele, prin viaţa estetică ce cuprind, ca fiinţe ce populează lumea psiho-fizică, în care ştiinţa literaturii este chemată să facă ordine, precum ştiinţele pozitive caută să facă ordine în lumea fizică. În această concepţiune, operele din acelaşi tip, din acelaşi gen, din aceleaşi forme, se pun laolaltă, chiar dacă între producerea unora şi altora au trecut mii de ani în spaţiu, iar între locurile unde s-au produs sînt mii de kilometri depărtare. O odă de-a lui Pindar poate sta alături de o odă de-a lui Victor Hugo, precum o operă de-a romanticului helen Eschile poate sta alături de opera romanticului francez Rostand. În felul acesta, ştiinţa literaturii urmăreşte prin clasificarea finală să dea un conspect general al literaturii universale, indiferent de epoce şi naţiuni, întocmai precum botanica şi zoologia ne dă conspectul tuturor plantelor şi animalelor în afară de condiţiile de loc şi de timp în care cresc. În acest chip, întemeindu-ne numai pe caracterele esenţiale ale operelor — pe caracterele lor profunde şi originale — putem să ne facem o idee despre colţul acelei lumi psiho-fizice unde domnesc producţiile literare, adică fiinţele de sine stătătoare psiho-fizice ce se manifestă prin cuvîntul auzit — rămînînd ca, după modelul acesteia, să fie studiate în ştiinţa artelor şi toate celelalte opere de artă pe care geniul omenesc le-a produs ca fiinţe de sine stătătoare şi care, complinind restul lumii psiho-fizice, se suprapun lumii fizice şi lumii psihice. În acest chip, ştiinţa literaturii şi a artei începe unde istoria încetează.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA II

ESTETICA INTEGRALĂ

SECŢIUNEA I

ESTETICA GENERALĂ

Capitolul I

CELE DOUĂ DIRECŢIUNI ÎN ESTETICĂ
CARACTERISTICILE ESTETICII INTEGRALE

23 În cugetarea estetică — adică în cugetarea care năzuieşte să explice frumuseţea, de la Platon şi Aristotel pînă astăzi, deosebim două direcţiuni. Una, reprezentată prin Platon, directiva deductivă ; cealaltă, reprezentată prin Aristotel, directiva inductivă. Oricît s-a dezvoltat ideea estetică, din antichitate pînă în timpurile moderne, şi oricîte preciziuni a luat, ea n-a putut avea decît aceste direcţiuni. Gînditoriii în genere, au avut ori o directivă sau alta, fiecare crezînd că una sau cealaltă este adevărată, foarte rar amîndouă. Prima caracteristică a esteticii de faţă — pe care pentru aceasta o numim estetică integrală — este de a recunoaşte că această doctrină nu poate fi pricepută în esenţa ei dacă în descoperirea adevărurilor ce cuprinde nu urmărim în acelaşi timp şi metoada deductivă, şi cea inductivă.

A doua caracteristică este că, în deosebire de alte doctrine estetice, ea nu recunoaşte ca obiect de studiu ştiinţific nici *frumosul în natură*, nici *frumosul în imaginaţie*. Singura formă a frumuseţii, susceptibilă de un studiu cu adevărat ştiinţific, este *frumuseţea în artă*, frumuseţea manifestată într-o formă materială precisă şi pipăită, neschimbată şi accesibilă cunoaşterii tuturor.

A treia caracteristică este că, în deosebire de directiva deductivă, pentru care frumosul reprezintă un ideal obiectiv, mai mult sau mai puţin transcendent, care trebuie ajuns, şi în deosebire de directiva inductivă care nu vede în frumuseţe decît o formă mai înaltă a plăcerii ce ne-o dau simţurile superioare, văzul şi auzul — estetica integrală nu recunoaşte în frumuseţe decît farmecul ce ne vine şi ne cucereşte de la obiectele psiho-fizice, care deşi streine de propria noastră conştiinţă se sălăşluiesc într-însa, devenind parte integrantă

Scanned with OKEN Scanner

dintr-însa. Obiectul frumos este *creaţiunea genială,* care, totuşi, ieşită din mintea unuia, conţine relaţiunile universale ale stărilor sufleteşti umane, şi astfel *poate* fi a *tuturor,* devenind obiectul *veşnic contemplabil al conştiinţei omeneşti,* care cu cît o contemplă mai mult, cu atît îşi dă seama că are a face cu o *fiinţă organică, în care toate elementele sînt într-o legătură absolut necesară* pentru producerea acelei încîntări superioare, numită emoţiune estetică.

A patra caracteristică, în fine, este că în deosebire de doctrinele estetice atît de complicate şi voluminoase, estetica integrală e *simplă,* reducîndu-se teoretic la un singur principiu — *principiul unităţii.* Acest principiu trebuie însă pătruns în adevărata lui semnificaţie şi mai cu seamă aplicat în această semnificaţie, după care obiectul frumos nu e altceva decît o fiinţă organică de natură psihofizică, pe care trebuie să ne-o însuşim în întreaga ei existenţă.

Să luăm rînd pe rînd aceste caracteristice şi să le cercetăm mai de aproape.

24 Estetica deductivă e reprezentată prin speculaţiunile lui Platon, Kant şi Schopenhauer, de o parte, şi Hegel, de alta.

Pentru Platon, frumuseţea adevărată este în forma lucrurilor aşa cum se găseşte în mintea dumnezeiască. Aceste forme sînt ideile sau idealul lucrurilor, şi la ele participăm şi noi cu raţiunea noastră, care e de natură divină. Dar această participare nu se poate face niciodată complet, din două pricini : una e că aceste idei, înfăptuindu-se în materie, sînt totdeauna întunecate, deformate, înjosite de acest element opus raţiunii divine, şi numai astfel ajung la cunoştinţa noastră ; a doua, că noi recunoaştem aceste idei în formele ce ne oferă lumea materială, nu direct, ci numai prin *aducere-aminte* (ἀνάμνησις) Sufletul nostru, care e de natură dumnezeiască, văzînd diferitele forme ale lucrurilor, şi-aduce aminte cum sînt ele în conştiinţa divină din care ea e ruptă, şi-şi dă seama cît de imperfect sînt realizate în materie. Frumuseţea în această concepţie rămîne deci veşnic ideală şi niciodată realizabilă, chiar de cei mai mari artişti, care nu fac decît să copieze copiile imperfecte ale ideilor — natura.

25 Pentru Kant frumuseţea, care prin faptul că e *dezinteresată,* este deosebită şi de *plăcere* şi de *bine,* nu este altceva decît armonia fără finalitate *(Zweckmässigkeit ohne Zweck)* între inteligenţă *(Verstand)* şi imaginaţie *(Einbildungskraft).* Această armonie este un produs al naturii, care, prin conştiinţa artiştilor de geniu, o creează în operele lor. Această armonie noi o recunoaştem prin judecata estetică, iar această judecată este, ca şi judecata teoretică (ştiinţifică), de natură *universală* (căci fiind făcută fără interes, fiecare are drep-

Scanned with OKEN Scanner

tul să o afirme și să ceară tuturor să creadă în ea) ; dar, în deosebire de judecățile științifice, care sînt și *obiective*, judecata estetică e *subiectivă*, adică e valabilă numai pentru acel care o face.

25 [bis] Schopenhauer vede în frumusețe ideea platonică, pe care el o concepe ca fiind forma *veridică* a lucrurilor, întrucît e contemplată numai cu inteligența, cînd aceasta scapă de sclavia voinței. Voința, constituind esența lumii, întrebuințează inteligența ca un simplu instrument al apetițiunii sale. Din această pricină, omul e veșnic nefericit pentru că lucrînd în timp, spațiu și cauzalitate, el este prins în lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor, și inteligența lui nu se poate odihni o clipă din pricina nevoilor, pe care le suscită necontenit voința și pe care trebuie necontenit să le satisfacă. Toate lucrurile din lume sînt de obicei văzute astfel de inteligența supusă de voință, numai prin prisma interesului egoist, și, cîtă vreme omul lucrează în timp, spațiu și cauzalitate, nu poate vedea altfel și e veșnic nefericit. Singurele clipe de fericire pe care le poate avea omul sînt acelea în care inteligența lui, dezlegîndu-se de tirania voinței, se confundă prin contemplație în intuiția lucrurilor și prinzîndu-le *ideea*, adevărata lor existență, se desfată de frumusețe, care numai atunci cuprinde sufletul omului.

26 În fine, Hegel înțelege prin frumos *ideea frumuseții absolute*, care caută să se materializeze în artă și care dă naștere prin evoluțiune la diferitele forme ale artei, prin procesul tezei, antitezei și sintezei. Astfel, ideea, în arhitectura egipteană, caută să se exprime în materie, dar nu o poate birui, și rămîne s-o simțim la spatele materiei nu destul de fasonate. Sinteza ce rezultă este arta simbolică. În arta greacă, ideea își găsește echilibrul în materie, și sinteza ce rezultă este arta clasică. În arta creștină, ideea biruie materia, și eul omului iese pe primul plan ; sinteza ce rezultă este arta romantică. Întreaga istorie este lupta pe care ideea frumosului o duce cu materia, pentru a se înfăptui în sinteze succesive, în care aci biruie materia, aci biruie spiritul, aci între spirit și materie se stabilește un echilibru. Arta simbolică, clasică, romantică sînt sintezele rezultate din împreunarea ideii cu materia, și ele se repetă, din ce în ce mai perfecționate, la infinit, în decursul dezvoltării istorice. În ce privește frumusețea literară, ea constă din creațiunea poetică, adică din încorporarea ideii în *imagini plastice*, ce ne sînt transmise prin cuvînt. În transmiterea imaginilor plastice, cuvîntul auzit nu are alt rol decît acela de simplu vehicul ; sunetul cuvîntului nici nu adaogă, nici nu scade impresia pe care trebuie s-o facă imaginile, în care s-a

Scanned with OKEN Scanner

încorporat ideea. Opera poetică e concepută ca poezie, chiar înainte de a fi exprimată în vorbire.

27 În toate aceste concepţiuni, gînditorul nu pleacă de la impresia ce ne-o face frumuseţea realizată în materia pipăită, pentru ca să se ridice la explicaţia raţională — nu purcede de la concret la abstract, de la impresie la noţiune, de la materie la cugetare. În explicarea frumuseţii, el pleacă de la concepţii metafizice, de la afirmări ce nu se pot controla, dar care ne biruie mintea prin originalitatea şi ingeniozitatea lor şi prin perspectivele pe care le deschide cugetării noastre. Este caracteristica metoadei *deductive*.

Dar cu toate că se întemeiază pe afirmări necontrolabile, fiecare din aceste explicări *de sus în jos* (*von Oben*, cum le zice Fechner), ale frumosului ne dau impresiunea că cuprind, dacă nu tot adevărul, cel puţin o parte din adevăr.

Ce admirabilă este teoria platonică, cu închipuirea ideilor dumnezeieşti pe care nu le putem realiza în suflet, dar pe care totuşi, ca parte din dumnezeire ce sîntem, ni le amintim cu atît mai mult, cu cît le putem contempla în operele artiştilor, ce-şi dau toate silinţele să le realizeze, dar nu le pot realiza decît imperfect.

Infinitul perfecţiunii în sufletul omenesc este *o realitate*. La spatele fiecărei opere de artă, oricît de frumoase ar fi, scînteiază aureola unei frumuseţi şi mai mari — aureolă pe care, neputînd-o explica altfel, o explicăm prin minunata teorie a lui Platon. Dar, oricît de seducătoare ar fi această teorie, raţiunea analitică o răstoarnă uşor. Mai mulţi artişti reprezintă acelaşi subiect : madona. După Platon ideea madonei este *una* ; dar artiştii o reprezintă în sute de ipostaze, în tot atîtea capodopere. Dacă idealul este *unul*, cum sînt posibile atîtea reprezentări deosebite ? Şi dacă frumuseţea stă în *originalitate* — adică în *unicitate* —, cum mai pot exista două *capodopere* cu acelaşi subiect, pentru care, în mintea divină, nu poate exista decît o singură *idee*, un singur *prototip*, un singur *ideal* ?

Dar oricît de şubredă ar fi această teorie şi oricît de puţin ar rezista la argumente raţionale, ea nu rămîne mai puţin — şi va rămîne pentru veacuri — raza diriguitoare a multor minţi care se ocupă cu explicarea tainei frumosului. Pricina e — şi acest lucru se va vedea mai departe — în frumuseţea ideologiei lui Platon, care are viaţă nu pentru că e adevărată, dar pentru că reprezintă unul din polii gîndirii umane.

28 Ce admirabilă este iarăşi teoria lui Kant şi cît adevăr nu cuprinde mai cu seamă în partea ei psihologică ! Frumosul e dezin-

teresat şi nu e tot una cu plăcutul şi utilul. Ceea ce ne place e numai al *nostru*, al sensibilităţii noastre ; ceea ce corespunde interesului nostru are importanţă numai *pentru noi*. Dar ceea ce este frumos este *al tuturor*.

Frumosul, deşi subiectiv — în teoria lui Kant —, este totuşi nu *individual*, ca plăcutul şi utilul, ci *universal*, ca orice adevăr ştiinţific. Ce ingenioasă este iarăşi concepţia că obiectul frumos reprezintă o finalitate fără scop. Toate elementele unei opere de artă au fiecare un temei, o motivare, în vederea unei finalităţi, a unui scop care le face să se acorde unele cu altele şi să formeze un singur obiect de sine stătător. Dar acest scop rămîne, ca să zicem astfel, *în* obiect : el nu este exterior, cum este de exemplu finalitatea obiectelor utile. Dar cea mai minunată teorie, pe care — pentru alte temeiuri decît ale lui Kant — o adoptăm şi noi, ca una dintre ideile cardinale ale esteticii integrale, este teoria geniului. Operele de artă, obiecte cu scop în ele însele, dar fără scop în afară, sînt creaţiuni ale naturii, care, vrînd să-şi ţească peste viaţa şi conştiinţa omenească propria-i viaţă, ia pentru aceasta ca instrumente, sufletele oamenilor de geniu !

Dar aceste teorii se întemeiază pe o concepţiune transcendentală a facultăţilor sufleteşti, şi acea armonizare — din care răsare frumosul — între inteligenţă şi între imaginaţiune este o simplă constatare de ordin intelectual fără alt temei decît ridicarea la rangul de entitate metafizică a unor observaţiuni de ordin psihologic.

29 Deosebirea dintre frumos, pe de o parte, şi între plăcut şi util, pe de cealaltă, e făcută iarăşi cu eroarea de a pune pe acelaşi plan plăcerea, folositorul şi frumosul, ca şi cînd toate ar fi de aceeaşi ordine psihologică, dar nedeosebindu-se decît prin anume note caracteristice. De fapt, plăcerea e o simplă stare a sensibilităţii ; iar utilitatea o însuşire în legătură cu trebuinţele voinţei. Frumosul însă este o însuşire care se leagă de *tot* sufletul nostru. Frumuseţe adevărată fără claritatea raporturilor intelectuale, fără expresiunea energică a unui caracter şi fără efectul sentimental, la care se adaogă emoţiunea estetică, nu e posibilă. Frumosul rezultă din contemplarea în conştiinţa noastră a obiectelor psiho-fizice. Este, prin urmare, rezultatul constatării că în sufletul nostru s-a introdus un nou organism, care totuşi se armonizează perfect cu propriul nostru organism. Frumosul, în această concepţiune, are o existenţă pe alt plan al existenţei, decît plăcutul şi utilul. Pe cînd ele sînt de natură psihică, sau mai bine de natură

Scanned with OKEN Scanner

fizico-psihică (întrucît fenomenele sufleteşti sînt, în concepţia ştiinţifică, o simplă eflorescenţă a fizicului) — pe cînd adică ele sînt dependinţe ale conştiinţei omeneşti, întrucît se manifestă în spaţiu, timp şi cauzalitate — frumuseţea este independentă de aceste forme, fiind un produs al lumii psiho-fizice, adică al acelei lumi în care materialitatea lumii fizice este sub dependenţa completă a lumii sufleteşti.

Oricum ar fi, teoria lui Kant nu conţine tot adevărul, nu-l întemeiază pe temelii pipăite, precum trebuie s-o facă o adevărată ştiinţă.

30 În afară de aceasta, judecata estetică este considerată de Kant ca avînd numai o *universalitate subiectivă*, în deosebire de judecăţile ştiinţifice, care singure ar avea *universalitate obiectivă*. Această teorie eronată arată puţinul preţ pe care Kant îl punea pe genialitatea creatoare pe care o reduce la imaginaţia combinatoare, faţă de inteligenţă, cu formele ei *apriori* şi în acelaşi timp năzuinţa lui de a justifica starea *de fapt* a criticii literare şi artistice, în loc de a o condamna aşa, cum e drept, şi a-i da altă îndrumare. Kant consideră judecăţile estetice ca *universale*, întrucît cel ce le face, fiind dezinteresat, are dreptul să pretindă de la toţi să-l creadă ; dar în acelaşi timp sînt *subiective*, întrucît oricine are dreptul să le conteste. Dar aceste afirmări sînt eronate pentru că comparaţia pe care se întemeiază — comparaţia între judecata estetică şi cea teoretică — nu e justă. El face această comparaţie, fără să bage de seamă că avem două feluri de judecăţi estetice şi două feluri de judecăţi teoretice. Cînd repetăm după altcineva că ceva e frumos sau că ceva e adevărat, avem judecăţi estetice sau teoretice *formale*. Cînd însă nu ne mulţumim cu repetarea acestor judecăţi şi căutăm să le verificăm, pe unele prin principiile esteticii, pe celelalte prin cele ale logicii, atunci *judecăţile estetice sau teoretice din formale devin judecăţi de fond*. Kant face comparaţia între judecăţile formale, iar nu între judecăţile de fond. Firește, dacă facem comparaţia numai între judecăţile estetice şi teoretice *formale*, imediat observăm, cum observă şi Kant, că judecăţile estetice se schimbă de la individ la individ, pe cînd judecăţile teoretice sînt primite la fel de toţi. Dacă însă comparăm judecăţile estetice şi teoretice *de fond*, constatăm că, pe cînd judecăţile teoretice pot uşor deveni *de fond* prin aplicarea principiilor logice, care cer verificarea numai prin observaţie, experienţă şi raţionament — judecăţile estetice, în cele mai multe cazuri, nu pot fi verificate, *pentru că încă nu s-au stabilit condiţiile ce trebuie să îndeplinească o jude-*

Scanned with OKEN Scanner

cată estetică formală, ca să devină judecată estetică de fond. Aceste condiţii însă pot fi cunoscute şi aplicate, şi în acest caz universalitatea judecăţii estetice, din subiectivă ce se pare că e, devine obiectivă, ca şi judecăţile ştiinţifice. Cu alte cuvinte, frumosul, precum vom vedea, este tot atît de universal şi obiectiv, neschimbător şi adevărat, ca şi adevărul.

31 Frumoasă şi pătrunzătoare este şi teoria lui Schopenhauer. Adevărul ei pare evident. Starea sufletească de *contemplaţie,* prin care ne confundăm în priveliştea lucrurilor şi, cu cît ne afundăm întrînsa, cu atît uităm de noi — de nevoile şi grijile noastre omeneşti — starea în care omul devine inteligenţă pură ce prinde, în această stare, fiinţa adevărată a lucrurilor — în nici o altă teorie nu se explică mai limpede şi parcă mai convingător. În contemplarea ideilor, care nu e altceva decît frumuseţea lucrurilor, omul scapă de sine însuşi, de egoismul său, de voinţa sa tiranică, şi devine altul, devine *omul* ridicat de-asupra individului, devine altruistul pur, în care seacă rădăcina tuturor răutăţilor. E fericirea pură, e fericirea cea mai mare, este singura fericire a omului pe pămînt!

Dar pentru ca să primim această teorie, trebuie să admitem întregul sistem metafizic al lui Schopenhauer. Trebuie să admitem că omul, prin inteligenţa lui, e robul voinţei neîndurate, că în această sclavie el este veşnic nefericit, din pricină că trebuie să facă veşnice opintiri, pentru ca să satisfacă egoismul voinţei, şi că singura fericire pe lume este starea de contemplare a ideilor. E o teorie, dar nedovedită, pe care cu atît mai puţin avem nevoie s-o admitem cu cît starea de contemplare artistică poate avea o explicaţie psihologică şi fiziologică mult mai verificabilă. Din momentul ce ştim că frumuseţea vine de la fiinţele psiho-fizice ce nasc din sufletul unui om strein de noi, dar cuprinzînd elemente umane ce pot sălăşlui în sufletele tuturor, se înţelege de la sine că priveliştea, contemplaţia internă, în conştiinţa noastră, a acestor existenţe streine şi totuşi ale noastre, nu poate decît să ne încînte. Adaosul lor la fiinţa noastră sufletească este analog cu adaosul hranei fizice la economia fiinţei noastre fiziologice. Şi, precum un om simte satisfacţie fizică în organismul său, cînd îl vede crescînd şi menţinîndu-se sănătos prin hrana zilnică, bună şi cumpătată, tot aşa el trebuie să simtă o satisfacţie sufletească, firească de altă natură, în conştiinţa lui, ori de cîte ori vede că în sufletul lui s-a încorporat o fiinţă organică nouă, care face una cu propriul lui organism sufletesc. Expresia metaforică de *hrană sufletească* pe care o întrebuinţăm adesea pentru cunoştinţele cu care ne îmbogăţim conştiinţa,

exprimă un simplu adevăr, numai pe alt plan al existenței noastre; ea exprimă îmbogățirea conștiinței noastre cu aceste ființe psiho-fizice, în a căror contemplație ne simțim încîntați și răpiți, ca unele ce măresc și înalță întreaga noastră ființă sufletească. Fericirea contemplației în lumea psiho-fizică este corespondentul fericirii fizice, cînd ființa noastră crește și sporește prin fenomenul nutriției.

32 Și cît de ademenitoare nu este teoria evoluției formelor artistice prin necontenita încorporare a ideii frumuseții absolute în materie vizibilă prin procesul dialectic al tezei, antitezei și sintezei. Această evoluție se constată în mersul istoric, și împreună cu ea constatăm în mare parte veracitatea caracteristicilor lui Hegel. Este evident caracterul simbolic al artei hieratice egiptene; caracterul dezechilibrat prin preponderența spiritului asupra materiei, în romantism; echilibrul dintre eu și non-eu, sinteză perfectă între spirit și materie, în clasicism.

Dar iarăși aceste adevăruri parțiale nu au nevoie, pentru a fi întemeiate, de nici o teorie metafizică. Tripartiția hegeliană își găsește, în estetica integrală, care o adoptă, dîndu-i cu totul alt înțeles, o explicație cu mult mai pipăită. Ea își găsește rădăcina și explicația deplină în însăși constituțiunea sufletului omenesc. Inteligența, sensibilitatea și voința sînt manifestări sufletești absolut deosebite una de alta. Și totuși absolut legate între ele. Este o constatare directă a conștiinței noastre. Cu cît inteligența, care e analitică e mai dezvoltată, cu atît sensibilitatea, care e sintetică, e mai redusă. Cu cît sensibilitatea ori inteligența sînt mai puternice, cu atît voința este mai puțin echilibrată și deci mai slabă, mai neputincioasă față de scopurile ce-și propune. Antagonismul dintre aceste trei manifestări fundamentale ale sufletului este evident, dar tot atît de evidentă este și sinteza dintre ele, constituită de unitatea sufletească, ce se face pe baza uneia sau alteia din ele. Este, precum vom vedea mai departe, întregul fundament al *metodologiei literare*.

33 Cît pentru teoria hegeliană, că poezia constă numai în încorporarea ideii în imagini plastice, că opera poetică și-a găsit desăvîrșirea, chiar înainte de a se materializa în forma succesivă a cuvîntului — ea dovedește numai adevărul, asupra căruia și estetica integrală insistă că fondul este partea cea mai însemnată a operei de artă în genere și a operei de artă în specie, dar ea este cu desăvîrșire eronată în ce privește afirmația că cuvîntul n-are altă importanță decît aceea a unui simplu vehicul. Simplu vehicul este

Scanned with OKEN Scanner

numai scrierea, iar nu cuvîntul vorbit. Hegel înţelege incomplet fondul operei poetice, întrucît crede că întreaga lui existenţă este pur psihică. De fapt, fondul nu se desăvîrşeşte decît după ce, de la forma simultană pe care o are în conştiinţa geniului creator, trece prin armonia simultan-succesivă, la forma vorbirii care e pur succesivă. Cînd vorbim de fondul unei opere poetice, noi nu putem niciodată izola din impresia noastră partea de materialitate în care se încorporează ideea. Fondul este însăşi ideea realizată, şi singura deosebire dintre el şi formă este că atunci cînd vorbim de fond, atenţiunea noastră se concentrează în principal asupra părţii sufleteşti, iar cînd vorbim de formă, atenţiunea se îndreptează asupra părţii concrete. Dar, nici într-un caz, nici într-altul, existenţa fondului şi formei nu sînt despărţite laolaltă în cugetarea despre una sau alta. Teoria lui Hegel se întemeiază, precum vom vedea la locul său, pe argumente specioase, dar care uşor pot fi răsturnate, fie prin reducerea la absurd (prin comparaţie cu muzica), fie prin rezultatele psihologiei moderne.

34 Teoriile lui Platon, Kant, Schopenhauer, Hegel, care toate au fundamente metafizice, au defectul — deşi explică ingenios unele aspecte ale Frumosului — că nu sînt verificabile, şi fiecare din ele contrazice pe celelalte. Concluzia analizelor critice de mai sus este că Frumosul nu e nici idealul platonic, nici armonizarea transcendentă dintre inteligenţă şi imaginaţie a lui Kant, nici ideea frumosului absolut materializat prin procesul dialectic al lui Hegel, nici priveliştea intelectuală a ideii dezrobite de tirania apetiţiunilor voinţei a lui Schopenhauer ; şi totuşi fiecare din aceste teorii contrare aruncă fiecare cîte-o lumină asupra uneia sau alteia din laturile lui. Superioritatea esteticii integrale stă în faptul că, neadoptînd nici una din aceste teorii, seamănă cu fiecare din ele şi dă explicaţie limpede, precisă, pipăită, şi tot atît de luminoasă, fiecăruia din aspectele ce păreau, rînd pe rînd, clarificate mai mult prin una sau alta dintr-însele.

Concepînd frumosul ca efectul pe care ni-l fac asupra conştiinţei fiinţele sau concretele psiho-fizice ce au bază sentimentală şi care populează mare parte din ceea ce am numit lume psiho-fizică, el seamănă în acelaşi timp cu toate înfăţişările ce i le dau teoriile marilor filozofi ce am văzut. Întrucît existenţa lui e de natură psiho-fizică (deci în afară de spaţiul, timpul şi cauzalitatea lumii fizice), el seamănă cu idealul platonic. Întrucît diferitele elemente ale obiectului frumos se armonizează într-un organism de sine stătător, în care însă Kant nu vede decît acordul metafizic dintre

Scanned with OKEN Scanner

inteligență și imaginațiune, el seamănă cu frumosul kantian. Întrucît este o existență sufletească ce comandă materia, încorporîndu-se într-însa, el seamănă cu frumosul lui Hegel. Întrucît existența lui este deasupra timpului, spațiului și cauzalității, ceea ce-l face contemplabil pentru toți — el seamănă cu frumosul din teoria lui Schopenhauer. Dar, precum vom vedea, estetica integrală face din frumos ceva *pipăit*, întrucît idealul realizării lui este recunoscut *numai în organismul operei de artă*, și în același timp, o ființă quasi-transcendentă, întrucît îl situează în *altă lume* decît aceea în care-l pune atît istoria cît și psihologia curentă.

35 Față în față cu directiva deductivă, de sus în jos, dăinuiește, de la Aristotel pînă astăzi, și avînd culminația în estetica lui Fechner, directiva estetică de *jos în sus (von Unten)*, estetica inductivă, care-și propune să găsească legile și firea frumosului nu plecînd de la teorii apriorice și metafizice, ci de la observarea științifică a lucrurilor frumoase. Un lucru e frumos cînd, observîndu-l, descoperim într-însul proporție, ordine și mărime, zice Aristotel. Un lucru e frumos cînd ne face plăcere în reprezentare — și cu cît reprezentările sau asociațiile de idei în legătură cu el sînt mai numeroase, cu atît el este mai plăcut, și deci mai frumos, zice Fechner. Omul este aplicat spre imitație ; imitația lucrurilor și faptelor ce au ordine, proporție și mărime constituie opera de artă, zice Aristotel. Orice imitare plăcută a lucrurilor, așa încît să sugereze cît mai multe idei, cînd o contemplăm, e frumoasă, zice Fechner. În explicarea frumosului nu trebuie, zice acesta, să ne raportăm la teorii metafizice, ci să ținem seama de uzul comun. Ceea ce numește poporul frumos, constituie primul element al acestui concept, și cum poporul numește frumos ceea ce îi place la vedere și la auz, ba chiar la gust *(es schmeckt schön)*, va trebui să considerăm ca frumoase toate obiectele ce plac auzului și văzului. Frumusețea nu este nici obiect metafizic, nici vreo stare sufletească deosebită : frumusețea este pur și simplu *o varietate a plăcutului*. Și, precum putem măsura gradul de plăcere pe care ni-l dă un lucru, tot așa putem măsura și gradul de frumusețe ce-l are un altul. Pentru a face aceasta n-avem decît să cercetăm efectele ce ne fac diferitele forme și sunete.

Așa vom constata prin diferite experiențe că, de exemplu, linia frîntă e mai puțin plăcută la vedere decît linia dreaptă ; că liniile ce dau o directivă de sus în jos — ce seamănă cu acelea ale feței unui om deprimat de întristare — sînt mai puțin plăcute decît liniile cu directiva de jos în sus, cum le are fața unui om vesel.

Sunetele care provin din raporturi matematice regulate sînt mai plăcute decît cele în care raporturile matematice sînt neregulate. Unele sînt armonice, celelalte disonante ; unele frumoase, altele urîte. Aceste diferite experienţe, unite cu alte observaţii psihologice făcute pe această bază, au condus pe esteticiani la formularea unor legi ale frumosului în acest înţeles. Fechner enumără pînă la 12, şi dacă ne dăm bine seamă şi luăm în consideraţie nenumăratele forme care de care mai complexe pe care le are aşa-numitul frumos din natură şi din imaginaţie, pe lîngă frumosul în artă, numărul acestor principii poate creşte la infinit.

36 De fapt toată această lucrare, oricît de interesantă ar fi din punct de vedere *psihologic* — căci plăcerea care servă de unitate de măsură este numai de natură psihologică —, este aproape nulă din punct de vedere *estetic*. Psihologia este una, şi estetica este alta. Una e o ştiinţă empirică, sau experimentală, cealaltă, o ştiinţă normativă. Una constată efectele ce se petrec în sufletul nostru faţă de diferitele impresii ce ne vin de la lumea fizică sau fizico-psihică, rămînînd în lumea spaţiului, timpului şi cauzalităţii ; cealaltă arată condiţiile în care se produc anume existenţe psihofizice, care, însuşite de sufletul nostru, pot produce o emoţiune, care, deşi este şi plăcută, are totuşi altă asenţă decît plăcerea.

36 [Bis] Lucrul se evidenţiază de îndată ce facem observaţia că, oricît am determina valoarea de plăcere legată de anume forme şi sunete, şi oricît de minuţioasă, precisă şi completă ar fi făcută această operaţie — rezultatele, cît pentru impresia estetică, sînt fără nici o valoare. Căci emoţia estetică nu provine de la elementele din care se compun formele şi sunetele, *ci de la legăturile dintre ele, de la organizarea lor în fiinţe de sine stătătoare*. Orice valoare hedonică ar avea o formă, ea se anulează de îndată ce intră într-o anume combinaţiune. Linia frîntă, deşi mai puţin plăcută decît cea curbă, e totuşi mai plăcută în arhitectură gotică, unde linia curbă, deşi luată singură e mai plăcută decît linia frîntă, este totuşi nesuferită. Un sunet sau un acord armonios devine insuportabil într-o compoziţie fără valoare ; şi, din contră, o notă disonantă poate fi de un efect estetic extraordinar într-o compoziţie muzicală genială.

Efectele estetice cele mai puternice în operele literare nu sînt scoase din elementele plăcute, ba putem zice că cele mai multe — din elemente neplăcute. Fără faptele sîngeroase ale războiului troian, fără sentimentele de mînie, de ură şi vrajbă, ce fierb în sufletul lui Ahile, n-am avea *Iliada*. Fără nenorocirile fără număr ce s-abat

Scanned with OKEN Scanner

asupra lui Ulise, n-am avea *Odiseea*. Paradisul din *Divina Comedie* prezintă un interes mai mic decît *Purgatoriul*; iar cea mai interesantă parte din această enormă creaţiune poetică o face *Infernul*, unde elementele urîte, hidoase, respingătoare abundă. Ce ar fi figura Desdemonei şi a Julietei, dacă n-ar avea în complexiunea lor anume trăsături repulsive, care tocmai le pune în relief mai mult suavitatea şi pasiunea? Desdemona, în naivitatea ei se lasă prea mult curtenită de Cassio — aşa încît i-a fost uşor unui spirit pervers, ca al lui Heine, să ne facă să vedem într-însa altceva decît nevinovăţia sacrificată de brutalitatea bărbătească geloasă. Iar egoismul Julietei, care doreşte părinţilor să li se fi întîmplat toate nenorocirile, numai Romeo al ei să nu fi fost condamnat la exil, dă o notă aprigă pasiunii în toată adîncimea ei. Şi ce-ar fi Shakespeare fără creaţiunea atîtor figuri care în viaţa noastră spaţial-temporală ne-ar produce oroare? Ce-ar fi *Othello* fără Iago? Ce-ar fi *Furtuna* fără Caliban? Ce-ar fi *Hamlet* fără Polonius, fără perechea regală atît de criminală şi chiar fără Hamlet însuşi, care nu se dă în lături de la răzbunări înfiorătoare, cum este trimiterea la moarte, prin falşificarea unei scrisori, a lui Voltimand şi Guildenstern? Dar nenorocirile unui Edip? Dar figuri ca aceea a lui Mefistofeles din *Faust?* Unul din cei mai însemnaţi poeţi lirici ai omenirii, Eminescu, are marele merit artistic de a ne da cele mai încîntătoare emoţiuni estetice prin poezii şi poeme care au de fond stările sufleteşti cele mai deprimante. Tragedia, comedia, satira, epopeea şi romanul umoristic sînt genuri care se întemeiază pe idei şi stări de sentiment care, în fiinţa lor fizico-psihică, nu ne pot produce plăcere. Şi, cu toate acestea, geniul poetic a creat cu ele fiinţe ideale, prin combinaţiuni organice de elemente infinite, şi le-a făcut capabile de a se insinua în sufletul nostru, de a ne birui puterea de contemplaţiune, care, fără voia noastră, se fixează asupra lor, şi de a ne da o emoţiune estetică cu atît mai puternică, cu cît relaţiunile necesare, ce putem descoperi între acele elemente infinite din organismul lor, sînt mai multe.

Dar cum că plăcerea ce intră în compoziţia lucrurilor frumoase nu dă măsura frumuseţii, se poate arăta făcînd observaţiunea că operele poetice, ce conţin cu profunzime elemente plăcute, rareori au o valoare estetică. Sînt genuri întregi de opere poetice, ca de exemplu literatura pastorală, literatura morală, literatura romanescă, al căror defect fundamental este că întrebuinţează în compoziţia lor de preferinţă elemente plăcute, *à l'eau de rose*, cum se zice, şi prin chiar aceasta inexpresive. Frumosul nu poate avea viaţă

adevărată decît radiind din existența psiho-fizică ce s-a sălășluit în sufletul nostru, iar această existență nu poate avea această însușire decît fiind integrală, adică conținînd între elementele ei toate elementele esențiale ale sufletului omenesc din care purcede. O alegere numai a celor plăcute și o evitare a celor neplăcute este din capul locului o procedare intelectuală falsă, care nu are întru nimic a face cu procedarea inconștientă a genialității creatoare, care alege inconștient nu ceea ce place, ci ceea ce este necesar ființei psiho-fizice, pentru ca să fie viabilă.

37 Falsă în ce privește punctul de plecare, estetica inductivă a atras totuși atențiunea asupra unor fenomene estetice, dîndu-le și explicațiuni plauzibile. Așa, de exemplu, rolul asociațiunii de idei în intensificarea emoțiunii estetice, de unde derivă teoria sugestiunii. E vorba de teoria lui Fechner, după care, cu cît un obiect plăcut în reprezentare provoacă în conștiința noastră mai multe asociații de idei, cu atît acel obiect este mai frumos. E cunoscută comparația lui dintre o portocală și dintre o bilă de lemn avînd aceeași formă și culoare. Portocala e mai frumoasă — zice el — pentru că ne sugerează mult mai multe asociații de idei plăcute — gust, miros, „cerul Italiei" etc. —, pe cînd bila vopsită de lemn, uscată și săracă de conținut, ne lasă mai mult sau mai puțin indiferenți. Justă în principiu — cît pentru bogăția de impresii ce se reduc la unitate într-un asemenea obiect sugestiv —, aplicația ce face Fechner este defectuoasă, întrucît nu face distincția dintre asociațiile directe, acele ce sînt în imediată legătură cu impresiile ce ne vin de la obiect și care într-adevăr îmbogățesc prin amintire intuiția lui, și între asociațiile *indirecte* (cum ar fi de exemplu „cerul Italiei", în legătură cu portocala), asociații care nu fac parte din obiect, ci pot constitui un obiect sufletesc, în care cel contemplat (în cazul de față, portocala) să fie numai o notă secundară. Așa ar fi, de exemplu, cu bila de lemn, dacă ne-am închipui că ea este făcută dintr-un lemn de cedru — cedru care a crescut în munții Libanului din vremea lui Solomon și care a văzut trecîndu-i pe la poale atîtea popoare, atîtea feluri de viață ce s-au stins ! Se înțelege că aceste asociații de idei indirecte constituiesc *alt* obiect, și în exemplul de față n-au a face nici cu „portocala", nici cu „bila de lemn".

38 Dar și teoria asociațiunii lui Fechner și amendamentul ce i-l putem aduce sînt amîndouă explicabile mult mai bine și mai exact în estetica integrală. Frumusețea este sinteza desăvîrșită dintre suflet și natură. Fie că se face între mai multe sau mai puține ele-

Scanned with OKEN Scanner

mente contrastante, ea tot frumoasă rămîne, constituind fiinţe psiho-fizice mai simple sau mai complexe. Dar este evident că atunci cînd sinteza se face între mai multe elemente, acţiunea de pătrundere şi de emoţionare estetică este mai mare unde găsim sintetizate elemente mai variate, şi deci va fi mai intensă decît la obiectul în care sinteza este desăvîrşită între mai puţine elemente contrastante.

Precum se vede, estetica integrală nu numai explică mai precis şi mai simplu — şi în acelaşi timp tot aşa de limpede — elementele pozitive de natură estetică, cum este rolul asociaţiunii ideilor, dar, precum vom vedea, nu face nici un pas deductiv fără să se fi adresat mai întîi la experienţă. Frumuseţea, pentru estetica integrală, cum am spus, nu are nimic metafizic. Ea este un lucru veşnic concret şi veşnic uşor de pipăit şi controlat. Dar faptul că fiinţa ei se descopere în acelaşi timp şi prin inducţie şi prin deducţie, pe cînd în genere mintea cercetătorilor de pînă acum a fost ori inductivă ori deductivă, a adunat atîtea vederi eronate în jurul problemei estetice, că estetica integrală trebuie să facă o mare sforţare să înlăture tot acest balast netrebuincios şi să pună problema în adevărata ei simplitate primitivă, firească, servindu-se şi de alte lumini decît ale înaintaşilor.

Capitolul II

FUNDAMENTUL ESTETICII INTEGRALE

39 Problema care a încurcat gîndirea celor ce au reflectat asupra frumosului a fost însăşi propria lui natură. Aci considerat ca metafizic, aci ca pur psihologic, frumosul era aci socotit de natură transcendentă, aci de natură empirică. În realitate, frumosul nu e nici de natură propriu-zis metafizică, nici de natură propriu-zis empirică. El nu face parte nici din lucrurile din afară de natură, nici din cele din natură. El este, ca să zicem astfel, la intersecţia dintre lumea fizică şi cea sufletească, fiind prin partea sufletească în afară din natură şi prin partea fizică în natură. El este atributul acelor obiecte care, avînd un fond integral sufletesc, se încorporează într-un material fizic ce-şi pierde prin aceasta valoarea lui fizică. Aceste obiecte devin fiinţe de sine stătătoare psiho-fizice, ce pot

Scanned with OKEN Scanner

sălăşlui în conştiinţa oricărui om capabil să le primească. Viziunea în sufletul nostru a acestor fiinţe, care există afară din noi, dar care nu trăiesc decît în conştiinţa noastră, constituie frumuseţea lor, iar simţimîntul ce se deşteaptă în sufletul nostru, o dată cu această viziune, este emoţia estetică.

Frumosul în această concepţiune, deşi fizic — nu ca fizic este simţit, şi deşi sufletesc — nu ca exclusiv sufletesc este văzut. El nu se găseşte nici în lumea fizică, nici în cea sufletească, deşi are elemente din amîndouă. El constituie o lume aparte cu formele şi înţelesul ei propriu — lumea psiho-fizică —, în care pătrundem şi cu simţurile, şi cu sufletul în acelaşi timp.

40 Prima consecvenţă a acestei concepţiuni este că frumuseţea are o singură existenţă completă şi adevărată : aceea ce găsim în capodoperele artistice, creaţiuni ale genialităţii. Capodopera, cu marginile ei precise, cu materialitatea ei pipăită şi totuşi spiritualizată, cu fiinţa ei absolut neschimbată în formă şi cu variaţii înfinite în fond şi cu efectul sigur şi permanent asupra sufletului nostru, constînd în emoţiunea estetică — este adevărata reprezentantă a frumosului, şi esenţa lui numai în cercetarea capodoperelor artistice şi poetice se găseşte. Capodopera îşi spune fiinţa ei întreagă în afară de timp şi de spaţiu. Încolţind în sufletul omului, cristalizînd şi crescînd sufleteşte acolo, ea îşi găseşte forma în anume timp şi în anume loc, dar nici existenţa, nici frumuseţea ei nu sînt legate de acel timp şi de acel loc.

Deşi materialul fizic în care se încorporează are anumite dimensiuni, anume însuşiri fizice de duritate, fragilitate, greutate, sonoritate etc., aceste proprietăţi nu se socotesc ca atare, în priceperea, în adîncirea, în însuşirea frumuseţii ei, decît întrucît prin una sau alta din aceste însuşiri se dă pe faţă o latură sau o nuanţă a ideii ce-a dictat-o. Deşi poate fi zdrobită, spartă, ruptă, capodopera nu suferă în însăşi esenţa ei, şi poate trăi mai departe în nenumăratele reproduceri, ediţii, analize estetice şi critice etc., care mărturisesc că ea a fost însuşită de conştiinţa omenească, unde-şi duce viaţa împreună cu admiraţia veacurilor. Şi cu toate că această nouă existenţă nu are sprijinul prototipului distrus, se poate dovedi că ea nu poate duce altă viaţă în lume decît atît cît acest prototip a făcut parte din conştiinţa omenească, mediul ei propriu de trăire [a].

41 După această teorie aşa-numitul „frumos în natură“ nu există decît ca material *psihologic* pentru ca, prin diferitele opera-

[a] Vezi mai departe : *Capodopera artistică şi specia naturală.*

Scanned with OKEN Scanner

ţiuni ce suferă în conştiinţa omului de geniu, să devină material *estetic*, adică apt pentru a intra ca element în cristalul sufletesc al capodoperei.

Nici obiectiv, nici subiectiv, „frumosul în natură" nu seamănă cu adevărata frumuseţe. Cei ce caută a stabili existenţa unui asemenea frumos o fac cu mijloace care sînt în afară de cerinţele unei bune observaţiuni ştiinţifice.

Astfel, ori de cîte ori se studiază partea obiectivă a „frumosului în natură", nu se recurge la observarea unor obiecte concrete, neschimbătoare şi controlabile pentru toţi, ci numai la exemple oarecum abstracte şi variabile de la om la om. Existenţa lui se presupune probată, din momentul ce esteticianul ia drept exemple un răsărit sau un apus de soare, murmurul apei în tăcerea serii care cade, o negură de codri bătuţi de soare pe coasta unui plai înverzit, un copil frumos, un bărbat frumos, o femeie frumoasă. El nu are scrupulul nici să se întrebe dacă aceste exemple mai mult sau mai puţin abstracte (abstracte fiindcă nu e vorba de un *anume* răsărit sau apus de soare, de o *anume* cîmpie verde, de un *anume* copil, bărbat, femeie) pot servi ca obiect de observaţiune logică pentru a ne da rezultate ştiinţifice în privinţa obiectului concret de cercetat, nici, cu atît mai puţin, dacă aceste exemple, chiar concrete fiind, au dreptul să fie considerate ca frumoase în sensul pur şi complet al cuvîntului. Niciodată cel ce aduce aceste exemple nu are înaintea ochilor, cu margini şi culori precise, un anume apus sau răsărit de soare etc., şi cu atît mai puţin se rapoartă la aceleaşi obiecte, cu gîndirea lor, cei ce-i ascultă sau îi citesc teoriile. În acest caz, firesc, şi el şi ascultătorii sau cititorii lui nu se pot raporta, pentru stabilirea sau verificarea teoriei, decît la nişte imagini mai mult sau mai puţin vagi, sau şi mai exact — constatînd că aceste imagini nu pot fi aceleaşi la toţi —, la nişte noţiuni abstracte, care au a face şi mai puţin cu individualităţile concrete şi precise pe care le presupune cercetarea. Şi astfel inducţiile în legătură cu conţinutul şi natura „frumuseţii în natură" nu se întemeiază pe observarea amănunţită a unor anume obiecte pipăite, cu contururi precise şi invariabile, ci pe imagini care variază de la individ la individ şi în acelaşi timp sînt şterse, cu contururi şi conţinuturi nesigure.

Obiectiv vorbind, aceste exemple, chiar cînd ar fi pipăite, precise şi relativ invariabile, cum ar fi de exemplu o unitate geografică (Bosforul, Insula Prinkipo, Bucegii la Buşteni, Iungfrau privită în apusul soarelui de la Berna, Dunărea la Cazane), nu pot avea însuşirile pe care le au, obiectiv, capodoperele artistice. Aceste

Scanned with OKEN Scanner

„frumuseți" sînt localizate în timp și în spațiu, ele trăiesc în atmosfera fizică — sînt existențe fizice, iar nu psiho-fizice. Ele — cel puțin în mod teoretic — pot fi modificate și distruse, și cu modificarea și distrugerea lor se modifică însăși existența lor, care fizică a fost și fizică rămîne, și după ce va fi fost modificată. Amănuntele unui peisagiu, oricît de multă plăcere ne-ar face, nu poate avea decît o semnificare fizică, de ele nu putem lega o valoare fixă sufletească. Ele nu pot deveni simboluri și, chiar dacă s-ar putea lega de o particularitate, o gîndire sau alta, această operație n-ar avea decît o valoare individuală ; valoarea universală ar sta numai în noua imagine creată cu ajutorul acelei particularități ; dar această particularitate, la locul unde e, va continua să rămînă, pe vecii vecilor, fizică, și deci în afară de sfera adevăratei frumuseți.

42 Și mai puțin trebuie să recunoaștem o „frumusețe în natură", dacă examinăm lucrurile din punct de vedere subiectiv, adică din punctul de vedere al efectului psihologic pe care aceste obiecte îl fac asupra noastră.

Efectul pe care-l fac asupră-ne „frumusețile din natură" este de natură psihologică, iar nu estetică. Cei ce analizează „frumosul în natură" nu caută să-și dea seama de natura acestei plăceri, fiindcă ei ușor confundă *imaginea ei,* care e de natură mult mai subtilă decît plăcerea brută ce ne inspiră „frumusețile naturii", cu emoțiunea estetică. Plăcerea ce ne face „frumosul în natură" e în realitate cercetată *nu ca plăcere, ci ca imagine a plăcerii* în legătură cu imaginile exemplelor ce se aduc, iar această imagine are oarecare asemănare cu emoțiunea estetică, dar nu se poate confunda cu ea.

43 Ce este în adevăr emoțiunea estetică ? Dîndu-ne seama de natura ei, putem vedea ușor distanța ce o separă de plăcutul în imagine, necum de plăcutul brut ce ni-l dă „frumosul în natură".

Frumusețea fiind strălucirea particulară a ființelor din lumea psiho-fizică, emoțiunea estetică este efectul pe care-l fac asupra sufletului nostru aceste ființe cînd le contemplăm fie în afară și le pipăim formele cu văzul sau auzul, fie mai cu seamă înăuntru, cînd ne concentrăm atențiunea contemplativă asupra imaginii lor. În acest act de contemplațiune noi nu rămînem *pasivi,* cum crede Schopenhauer, care ne vorbește în actul contemplației de *nimicirea voinței,* ci sîntem foarte activi, exercitînd o activitate specială, fără de care nu putem lua în posesiune ființa întreagă a capodoperei supusă contemplării noastre. Criticul care crede că dintr-o simplă lectură, privire sau audițiune, a simțit întregul efect al operei de artă, se înșală amarnic. Cel mult e posibil — dacă are multă ex-

perienţă, gust deplin şi bună memorie integrală — să dea o judecată justă. Dar el nu va putea cu adevărat întemeia această judecată decît dacă va citi şi reciti, dacă va vedea sau auzi acea operă de multe ori, şi anume pînă ce va simţi că şi-a însuşit-o şi a introdus-o în sufletul său cu întreg organismul ei de fond, armonie şi formă. La drept vorbind, emoţiunea estetică ne cucereşte sufletul şi ni-l încîntă cu mireasma capodoperei, *de-abia după ce* operaţiunea de însuşire a ei s-a desăvîrşit. Numai de atunci încolo atenţiunea noastră contemplativă se îndreaptă cu folos asupra capodoperei, căci numai în măsura acestei integrări continue stă răsplata de a găsi în diferitele ei amănunte izvoare noi de încîntare. Şi această activitate priveşte nu numai individul cercetător. Ea priveşte infinitul număr de admiratori de pretutindeni ai unei ţări, ai unei epoce, ai întregii veşnicii, cîtă poate intra în viaţa omenirii. Cu cît o capodoperă e mai citită, mai văzută, mai auzită, mai pătrunsă, cu atît emoţiunea estetică ce izvorăşte dintr-însa e mai bogată, mai puternică, mai uşor transformabilă în entuziasm şi admiraţie înfinită. Acesta este un fapt. Şi el nu poate fi priceput decît dacă respingem pretenţiunea atîtora care cred că dintr-o aruncătură de ochi interesată sau superficială pot osîndi o capodoperă. În contra lor adoptăm această nouă atitudine a sîrguinţei de a pătrunde şi de a însuşi capodopera, care nu există pentru cel ce o studiază decît întrucît şi-o are sălăşluită cît mai complet în sufletul său.

44 Pricina pentru care emoţiunea estetică ce ne vine de la o capodoperă este cu atît mai pură şi mai puternică, cu cît capodopera trece prin mai multe şi mai stăruitoare acţiuni de cunoaştere, stă în faptul, pe care-l vom analiza mai departe, că o capodoperă este compusă dintr-un infinit număr de legături necesare ce constituie organismul său şi că aceste legături, ce constituie tot atîtea *nuanţe*, cer un timp infinit pentru a fi prinse şi reţinute în conştiinţă. Aceasta însemnează că emoţiunea estetică provine, în ultimă analiză, din bucuria ce simţim, cînd în capodopera dată descoperim, succesiv, diferitele legături necesare ce constituie fiinţa ei organică. Cu cît descoperim mai multe legături de acestea, cu atît emoţiunea se îmbogăţeşte şi se intensifică. Iar această descoperire cere nu numai o cunoaştere intelectuală, una sentimentală şi alta volitivă ci şi una *mistică*. Cu alte cuvinte, legăturile necesare dintr-o capodoperă nu pot fi descoperite şi reţinute decît dacă punem în joc *tot* sufletul nostru. Emoţiunea estetică este semnul că între sufletul nostru întreg şi între capodoperă cu infinitele ei legături necesare s-a stabilit *o unitate*, cu atît mai bogată cu cît numărul relaţiunilor necesare

Scanned with OKEN Scanner

între care s-a făcut unitatea prin contemplaţia noastră este mai mare.

Emoţiunea estetică este dar conştiinţa caldă ce avem de infinitele legături necesare între diferitele elemente ale capodoperei. Ea este nu numai de natură sentimentală, intelectuală şi voliţională, ci şi mistică. Cu tot sufletul pătrundem capodopera, şi tot se umple de mireasma ei. Într-însa simţim, într-însa înţelegem, într-însa voim, într-însa *sîntem*. E o lume nouă şi întreagă în care intrăm — o lume cu motivele ei de judecată, de tendinţă, de simţire. Cît sîntem sub farmecul capodoperei, *sîntem ea* şi nu mai sîntem noi. Aceasta însemnează „uitarea de sine", de care vorbeşte Schopenhauer şi, după el, la noi, Titu Maiorescu ; aceasta înseamnă lumea ideilor lui Platon, sau lumea fantaziei lui Hegel, care însă n-au văzut decît parţial adevărul în privinţa frumuseţii şi a efectelor ei asupra noastră.

45 Faţă în faţă cu *această* emoţiune estetică dacă punem plăcerea în reprezentare a priveliştilor din natură, observăm numaidecît enorma deosebire. Şi, pentru ca să vedem aceasta, să luăm un exemplu cît mai apropiat de capodopera artistică. Iată priveliştea şirului Alpilor, în care tronează, alb de zăpadă şi înflăcărat de reflexele purpurii ale razelor, piscul Jungfrau, aşa cum se vede în apusul soarelui de pe terasa de la Berna. În jos e enormul inel, între maluri măreţe, ale Aarului, mai departe colinele revărsate şi împodobite cu vile ale împrejurimilor oraşului, şi mai departe scînteierea lacurilor şi întunecatul pădurilor de pe munţii mai mici, iar în fund hora neclintită a vîrfurilor înzăpezite şi înflorite de roşaţa amurgului, profilîndu-se în zări infinite şi tainice. E un tablou plin de măreţie şi strălucire. Parcă ameţim privindu-l. Şi cîţi nu l-au privit ! Şi cîţi nu-l vor mai privi şi-şi vor umple sufletul cu o emoţiune ce i-l înalţă pînă la Dumnezeu ! E unul dintre cele mai strălucite tablouri din natură şi poate servi ca exemplu tipic de „frumos în natură". Cu toate astea, în această admiraţie nu avem a face decît cu o emoţiune fizică, exaltată, exultantă — iar nu cu o emoţiune estetică. Toate tablourile ce formează un singur tablou au o existenţă în timp şi în spaţiu. Dimensiunile şi proprietăţile diferitelor obiecte ce-l compun sînt de natură fizică, şi ne ating fizic simţirile. Zăpada o simţim cum îmbracă rece umerii de stînci, purpura soarelui cum îmbracă zăpada, cerul albastru cum îmbracă feeria soarelui. Apele sînt strălucitoare şi răcoroase ; cîmpiile sînt bogate într-o verdeaţă în care ai vrea să umbli ; vilele sînt locuinţe pe care ai vrea să le stăpîneşti ; munţii sînt lucruri

Scanned with OKEN Scanner

ce sînt legate de viaţa noastră, de fizicul nostru, de fiziologia noastră. Nu fac şi nu pot face parte din lumea psiho-fizică, sînt cu adevărat încîntătoare, dar nu frumoase, ne dau o emoţiune puternică, dar nu o emoţiune estetică.

46 Cel dintîi fundament al *Esteticii integrale* este dar recunoaşterea unei lumi deosebite de lumea fizică şi cea psihică şi o lume care răsare din întretăierea acestor două şi care, împrumutînd caracterele fiecăreia, îşi are totuşi caracterele ei proprii. Această lume este populată, ca şi lumile celelalte, de existenţe de sine stătătoare, cu un organism propriu, care pot fi pipăite, observate, analizate, caracterizate, clasificate, întocmai ca şi concretele mineralogice, botanice şi zoologice. Sînt capodoperele artistice. Ele trăiesc în conştiinţa umană, o îmbogăţesc sălăşluindu-se într-însa, şi conştiinţa se exaltă, admiră, adoră aceste fiinţe cu atît mai mult cu cît ea devine mai conştientă de tainicile legături ale elementelor din care se compun. Această exaltare şi adorare, care este emoţiunea estetică, este pe alt plan analoagă cu iubirea fizico-psihologică. Din îmbrăţişarea conştiinţei noastre cu capodopera ne răsare în conştiinţă un individ care seamănă cu ea — prototipul —, dar niciodată nu poate fi perfect asemenea ei. Iar acest individ psiho-fizic, ca un adevărat copil în lumea aceasta nouă, face încîntarea conştiinţei înăuntrul căreia el respiră şi trăieşte sufleteşte şi fiziceşte în acelaşi timp.

47 Al doilea fundament al *Esteticii integrale* este constatarea inductivă că toate capodoperele cuprind ca într-un microcosm toate elementele esenţiale ale sufletului. Pentru ca să iasă dintr-un suflet şi să se încorporeze în materie, prin activitatea creatoare genială — şi pentru ca să intre prin materie şi să se încorporeze într-alt suflet, prin activitatea contemplatorului —, capodoperele trebuie să aibă aceeaşi compoziţiune ca şi sufletele în care se zămislesc, ca şi sufletele în care se insinuează şi trăiesc. Capodoperele sînt în felul lor — şi aceasta se dovedeşte prin observaţie şi analiză — nişte mici lumi psiho-fizice, ca şi fiinţele însufleţite, de pildă, cu deosebire că rădăcina acestora este fizică, iar expresia e sufletească şi dependentă, pe cînd în capodopere rădăcina e sufletească, iar expresiunea e fizică şi independentă. Această rădăcină sufletească nu poate fi nici numai sensibilitate, nici numai voinţă, nici numai inteligenţă ; ea trebuie să fie compusă din toate aceste manifestări laolaltă, fiindcă numai aşa capodopera poate ieşi dintr-un întreg suflet şi se poate sălăşlui într-un suflet întreg. Ceva mai mult. Precum sensibilitatea, inteligenţa şi voinţa prezintă trei grupe de fenomene sufleteşti care sînt în antagonism, dar totuşi cîtetrele se îmbină într-o singură

unitate sufletească, tot așa unitatea capodoperei o face un element corespondent care leagă indisolubil cele trei grupe de manifestări sufletești antagoniste pe care le conține capodopera. Acest element *inanalizabil*, dar *conștient*, și deci putînd cădea sub experiența internă a fiecăruia, este elementul *mistic*, fondul adînc și insondabil al existenței noastre sufletești. Orice capodoperă — și deci și frumusețea — se compune din elemente intelectuale, afective și energetice, avînd ca element unificator al acestor manifestări divergente elementul mistic. Firește, avînd a face cu elemente contrastante, unificarea lor nu se poate face decît prin subordonarea a două dintre ele față de-a treia.

48 Cu aceasta am trecut la cel de-al treilea fundament al *esteticii integrale* a cărui importanță e cu atît mai nediscutabilă cu cît el a fost afirmat de toți esteticianii, începînd cu Sfîntul Augustin, care se citează că a dat, pentru întîiași dată, formula „unității în varietate" ca esență a frumuseții. Acest fundament este *principiul unității* care însă în *estetica integrală* se deosebește de „unitatea" sau „unitatea în varietate" a diferiților filozofi, prin felul cum crede că trebuie înțeles și mai cu seamă cum trebuie aplicat.

Principiul unității este un principiu universal, fără de care n-am putea pricepe nici natura fizică, nici pe cea psihică sau psiho-fizică. Toate aceste lumi sînt populate de indivizi reductibili la specii, de fenomene reductibile la forțe sau categorii de relațiuni, de forme reductibile la cîteva modalități ale spațiului. Toate sînt dar compuse de unități care se grupează în alte unități mai cuprinzătoare, ele însele integrîndu-se în categorii și deci alte unități și mai cuprinzătoare. Din acest punct de vedere concretele minerale, animale, vegetale nu sînt decît unități ale lumii fizice ; concretele psihologice (o gîndire, o pasiune, o tendință) sînt unități ale lumii psihice sau fizico-psihice ; capodoperele artistice și poetice, care nu sînt decît concrete psiho-fizice — unități ale lumii psiho-fizice.

Nu în acest sens înțelege *estetica integrală* principiul unității, ci așa cum răsare el din cele două fundamente pe care le-am văzut.

Capodopera este o ființă psiho-fizică rezultată din încorporarea unei părți a sufletului artistului sau poetului de geniu în materie. În zămislirea, creșterea și formarea definitivă a capodoperei descoperim trei stadii bine demarcate. Este stadiul *fizico-psihic*, în care spiritul, venind în contact cu materia, îi împrumută materialul cu care se poate armoniza și-l transformă în imagine, adică în materie sufletească. Este stadiul *preconcepțiunii*. Este apoi stadiul *psihic*, care în conștiința omului de geniu unifică elementele de

origine sufletească cu cele de origină materială, dar transformate în substanţa sufletească a imaginilor plastice. Este al doilea stadiu — stadiul *concepţiunii*. Şi este, în fine, stadiul în care unitatea dintre spirit şi materie săvîrşită în conştiinţă se desăvîrşeşte prin armonizare cu materia în care se încorporează. Este stadiul *psiho-fizic* al execuţiunii.

Aceste trei stadii sînt ca trei logodiri, îmbrăţişări şi întretăieri succesive între suflet şi natură. Este o realizare succesivă a *principiului unităţii*, iar stadiul care interesează *estetica integrală* este stadiul *psihic*, care dă fundamentul sigur al stadiului psiho-fizic. Sufletul îmbrăţişează materia, o transformă în suflet, pentru ca s-o transforme apoi iar în materie, care de astădată ia natură psiho-fizică. Laboratorul acestei transformări este sufletul. Iar realizarea principiului unităţii în această operaţie de transformare este garanţia că Făt-frumosul, conceput în conştiinţa omului de geniu, *există* în adevăr, în aşa fel că *existenţa lui va putea fi pipăită de întreaga conştiinţă omenească*, nu numai de conştiinţa individuală a omului de geniu, în care s-a zămislit [a].

Unificarea materialului fizico-psihic, solicitată de spirit în al doilea stadiu, se repartizează sub diferite forme asupra tuturor manifestărilor sufleteşti. O parte din acest material se unifică mai mult cu elementul intelectual, o alta, mai mult cu elementul sufletesc energetic şi o alta — şi cea mai însemnată — cu elementul afectiv ; iar tot acest material, împreunîndu-se cu fiecare din aceste manifestări, se unifică cu elementul mistic inanalizabil, dar conştient, rădăcina adîncă a întregii noastre vieţi sufleteşti. Este o unificare a elementelor particulare, ca efect al unificării generale între spirit şi natură.

Oricum ar fi, principiul unităţii în estetica integrală nu e tot una cu principiul individuaţiunii. Acesta e analitic, pe cînd cel dintîi este sintetic. Acesta este exterior, pe cînd cel dintîi este interior. Acesta e simplu, aplicîndu-se la elementele de acelaşi fel, pe cînd cel dintîi este complex, aplicîndu-se la elementele cele mai disparate. De aci mai rezultă că, cu cît principiul unităţii integrale unifică într-o sinteză mai organică elemente contrarii mai lăuntrice

---

[a] Stările sufleteşti sînt de natură pur *individuală*. Nimeni nu ştie ce se petrece în sufletul nostru. Aceste stări sufleteşti sînt ca şi *inexistente* din momentul ce nu pot intra ca elemente reale în conştiinţa tuturor. Ele nu pot deveni existente decît supunîndu-se principiului identităţii (cele intelectuale), principiului ordinei (cele energetice) şi principiului unităţii (cele afective).

Scanned with OKEN Scanner

și mai exterioare, mai sufletești și mai materiale, mai concrete și mai abstracte, mai atrăgătoare și mai respingătoare, mai utile și mai inutile, cu atît ființa psiho-fizică pe care o condiționează — capodopera — este mai sus în ierarhia valorilor artistice.

49 Din cele de pînă acum rezultă că, pentru estetica integrală frumosul este înfățișarea în conștiința noastră a unei ființe psiho-fizice, creată de genialitatea artistică și numită operă de artă, în a cărei constituțiune intră intelect, sensibilitate și voință, unificate prin preponderența sensibilității și reprezentînd o sinteză organică între spirit și natură.

Această definiție, întemeiată pe cele trei fundamente analizate mai sus, se poate justifica în același timp și inductiv, și deductiv a.

Dacă procesul deductiv cere desfășurarea unui întreg șir de idei asupra lumii, din care *estetica integrală* face parte, ca o parte dintr-un tot, justificarea inductivă care, științificește vorbind, e și cea mai importantă, se poate face foarte ușor. Experiența ne arată

---

a Întemeierea deductivă nu se poate face decît arătînd că estetica integrală este o parte din filozofia integrală, a cărei expunere se va găsi în altă lucrare. Aci atît spunem că fundamentul acestei filozofii este teoria adevărului, care consistă în a recunoaște în conștiința omenească trei serii de ființe psiho-fizice permanente și invariabile, una în legătură cu inteligența, *adevărurile analitice* sau *științifice (adevărul propriu-zis)*, a doua în legătură cu sensibilitatea : *adevărurilor sintetice* sau *artistice (frumosul)*, a treia în legătură cu voința, *adevărurile concrete* sau *pragmatice (binele)*. Aceste adevăruri, întrucît răsar din conștiința omenească, adică din lumea psihică, nu pot exista ca atare decît dacă îndeplinesc anume condiții formulate în *logică*, întemeiată pe *principiul identității*, pentru *adevărurile științifice* — *în estetică*, întemeiată pe principiul *unității*, pentru *adevărurile artistice* — și în *etică*, întemeiată pe principiul *ordinii*, pentru *adevărurile pragmatice*. Întrucît însă aceste adevăruri nu răsar din lumea psihică decît dacă această lume vine în contact cu lumea fizică și nu iau ființă desăvîrșită decît dobîndind însușiri deosebite și de-ale lumii sufletești și de-ale lumii materiale, ele fac parte din lumea psiho-fizică, în care existența le este garantată celor științifice prin principiul *cauzalității analitice*, ce formează temeiul *gnoseologiei* (știința științelor) — celor concrete, prin principiul *cauzalității concrete*, ce formează temeiul *pragmaticii* (știința faptelor) — iar celor artistice, prin principiul cauzalității sintetice, ce formează temeiul *tehnologiei* (știința artei). *Gnoseologia* duce la raționalismul *filozofiei științifice ; tehnologia* la misticismul *filozofiei mistice*, iar *pragmatica* la pragmatismul *filozofiei religioase* (în care intră, în ultim resort toată *politica*, cu toate ramurile ei și de orice natură ar fi ea). Adevărata filozofie, *filozofie integrală*, năzuiește să unifice cîtetrele aceste

Scanned with OKEN Scanner

că e o mare deosebire dintre lumea fizică și dintre cea sufletească, n-ar fi decît prin faptul că una e cunoscută prin simțuri, iar cealaltă prin reflexiunea conștiinței, că una nu se modifică prin actul cunoștinței, iar cealaltă prin acest act se schimbă. Aceeași experiență ne arată că operele de artă geniale au o dublă existență care totuși nu constituie decît una singură. O existență este fizică — forma și cealaltă, sufletească — fondul ; amîndouă legate, unificate, întrepătrunse prin armonia care face ca și fizicul și psihicul să devină psiho-fizic, adică fizicul să nu fie existent decît prin psihic și psihicul să nu fie existent decît prin fizic. Cine poate zice că formele în bronz ale lui *Moise* de Michelangelo sînt bronz ? Și cine poate zice că ideea superiorității omului de geniu față de restul muritorilor poate exista fără șirul de fraze și de cuvinte puse în versuri de Alfred de Vigny în capodopera *Moïse ?*

Aceeași experiență ne arată că o capodoperă cu cît e gustată de mai mulți și de mai multe ori, cu atît devine un izvor mai bogat de emoțiuni estetice, efectele frumuseții cuprinsă într-însa, și că această însușire, care dovedește eternitatea frumuseții pentru conștiința omenească, nu o mai găsim nici într-un altfel de existență.

Aceeași experiență ne arată că toate capodoperele artistice și poetice ne afectează sensibilitatea, ceea ce însemnează că au un conținut afectiv, dar în același timp constatăm că această afectivitate este sprijinită de elemente intelectuale și elemente energetice care-i dau limpezime și vigoare — două însușiri care o fac să se sălășluiască ușor în sufletul oricărui om capabil s-o primească.

Tot experiența ne arată că orice capodoperă, oricît de difuză ar părea, se prezintă cu o unitate organică, ce face dintr-însa o ființă aparte, unică în felul ei.

Astfel cele trei fundamente ale esteticii integrale nu sînt numai deductibile dintr-un sistem de idei care, la urma urmelor, poate fi contestat, dar prezintă caracterele pe care experiența comună le poate dovedi, prin observațiune și analiză.

---

filozofii, eflorescente ale cugetării prin inteligență (filozofia științifică), prin sensibilitate (filozofia mistică) și prin voință (filozofia religioasă).

Oricum ar fi, adevărurile artistice, garantate pe de o parte prin principiul unității, ca produs pur sufletesc, și prin principiul cauzalității sintetice, ca produs psiho-fizic, reprezintă concretele sentimentale permanente ale lumii psihice ființele de sine stătătoare, pe care le-am caracterizat și din a căror contemplare radiază frumusețea cu efectul ei, emoțiunea estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

GENIALITATEA CREATOARE

50 Se înţelege că din momentul ce frumosul este frumosul în artă şi că el filtrează din toată fiinţa capodoperelor artistice, problema genezei acestor capodopere, şi în primul rînd problema genialităţii creatoare, este capitală.

Din capul locului trebuie să înlăturăm o confuzie pe care bucuros o fac toţi ce nu vor să vadă adevărul, de teama consecvenţelor.

Cînd se vorbeşte de genialitate creatoare, cei mai mulţi confundă această putere specială, ce se exercită în conştiinţa multor oameni, cu puterile covîrşitoare sufleteşti ale celor cîtorva genii ale omenirii. Un Confucius, un Budha, un Moise, un Hristos, un Omer, un Shakespeare, un Dante, un Goethe, un Rabelais, un Victor Hugo, un Pasteur, un Newton, un Iuliu Cezar, un Napoleon, sînt consideraţi ca genii ale omenirii, şi mintea s-a obişnuit să-i considere ca puteri omeneşti extraordinare, cu care nu putem compara pe oricine fără să nu se pară că vorbim absurdităţi. Cu toate acestea, sînt atîtea capodopere ce nu se datoresc acestor genii ; şi în acelaşi timp sînt atîtea opere ce se datoresc acestor genii, şi nu sînt cîtuşi de puţin capodopere. Aceasta înseamnă că „genii" şi „genialitate creatoare" sînt două lucruri deosebite, şi că dacă geniile de multe ori se arată că nu au genialitate creatoare, apoi de foarte multe ori se dovedeşte că genialitatea creatoare o au oamenii de rînd. Nimeni n-are să pună pe acelaşi plan *Vita nuova* a lui Dante cu *Divina Comedie ; Blinde Kuh* a lui Goethe cu *Erlkönig ; Batracomyomahia* cu *Iliada; Donnez aux pauvres* a lui Victor Hugo cu *Napoleon II* sau *Booz endormi ; Titus Andronicus* al lui Shakespeare cu *Romeo şi Julieta ;* sau O *soacră* a lui Caragiale cu O *scrisoare pierdută*. Vezi că — şi acest lucru se va explica pe deplin la locul său — geniile poetice numite Homer, Dante, Rabelais, Goethe, Victor Hugo, Caragiale au totdeauna o extraordinară inteligenţă, dar nu totdeauna şi genialitatea creatoare, care să le dea putinţa să creeze fiinţele de sine stătătoare ce se numesc capodopere. Au, e drept şi atunci o genialitate creatoare, dar incompletă : genialitatea incompletă a ideologilor sau literaţilor, şi operele lor au un interes ideologic sau literar, dar nu poetic. Din contră, un simplu scriitor de talent ca Lesage, cum observă Taine, scrie capodopera *Gil Blas ;* un Uhland scrie *Blestemul bardului ;* un Sully Prudhomme scrie *Le vase brisé ;* un

Grigore Alexandrescu scrie *Anul 1840* şi *Boul şi viţelul*; un Creangă scrie *Amintirile*; un Coşbuc, *El-Zorab, Nunta Zamfirei* şi *Noapte de vară*; un Iosif, *Doina*; un Brătescu-Voineşti, *Călătorului îi şade bine cu drumul*; un Sadoveanu, *Păcat boieresc*; un Agârbiceanu, *Luminiţa* şi *Fefeleaga*; un Sorbul, *Letopiseţi*, *Patima roşie* şi *Dezertorul*, tot atîtea capodopere în care genialitatea creatoare este evidentă, fără ca totuşi să putem pune pe aceşti scriitori pe aceeaşi treaptă cu titanii creaţiunii poetice enumeraţi mai sus.

Dacă geniile sînt rare, genialitatea creatoare este curentă. Reformele politice trădează o genialitate creatoare de natură pragmatică; invenţiile ştiinţifice, teoretice sau practice, sînt rezultatul genialităţii creatoare analitice; capodoperele poetice, care nu sînt tocmai aşa de rare, sînt produse ale genialităţii creatoare artistice.

51 Nu trebuie iarăşi să confundăm *genialitatea creatoare*, care ne dă *capodoperele*, cu *imaginaţia combinatoare*, care ne dă *operele de talent*. Deosebirea dintre una şi cealaltă se poate stabili începînd prin a arăta deosebirea dintr-o capodoperă şi o operă de talent.

Astfel, emoţiunea estetică pe care ne-o dă capodopera nu se sleieşte niciodată; emoţiunea estetică pe care ne-o dă opera de talent seacă numaidecît. Cu cît o capodoperă e cunoscută de mai mulţi, în mai multe locuri şi în mai multe epoce, cu atît belşugul emoţiunii estetice se măreşte, filtrează mai bogat din adîncurile ei şi în acelaşi timp dobîndeşte un mai mare prestigiu. Aceasta însemnează că ea rezistă timpului. Opera de talent din contră se vestejeşte repede. Încîntă un grup, un neam, o epocă sau chiar omenirea întreagă, cîtă vreme se întîmplă ca aceasta să aibă anume dispoziţii sufleteşti, dar curînd dispare din admiraţia oamenilor. Şi rămîne o problemă interesantă pentru psiho-sociologie pentru ce o lucrare, căreia azi îţi vine greu să-i dai o valoare, a putut totuşi să farmece într-un timp omenirea.

În al doilea rînd, pentru a deosebi genialitatea creatoare de imaginaţia combinatoare, trebuie să arătăm cauzele generale ale vivacităţii capodoperei, şi al vestejirii operei de talent. Capodopera reprezintă o sinteză completă şi adîncă între suflet şi natură. Această sinteză face ca fiecare stare sufletească de inteligenţă, sensibilitate şi energie să cuprindă cu limpezime elementele naturii, dar în acelaşi timp să simţim că ele toate, oricît de deosebite ar fi şi oricît de limpede am vedea această deosebire, fac totuşi un singur fascicul, un singur avînt pornit din adîncimile mistice inanalizabile, dar conştiente, ale adîncului nostru sufletesc. Opera de talent reprezintă

Scanned with OKEN Scanner

o sinteză necompletă şi superficială între suflet şi natură. Avînd ca şi capodopera elemente intelectuale distincte şi conturate, sentimente precise şi uşor caracterizabile, tendinţe energetice sigure, opera de talent nu prezintă totuşi sinteza lor completă prin elementul mistic a.

Din această pricină capodopera, oricît de adînc am merge cu analiza, totdeauna va păstra un rest tainic şi nepătruns, care va fi elementul de veşnică atracţie pentru sufletul omenesc cercetător. Combinaţiile diferitelor elemente sufleteşti şi fizice sînt infinite, şi prinderea şi reţinerea unora din ele au o adîncă rezonanţă în sufletul nostru. Într-însele simţim adîncimea — acel insondabil, care veşnic e prezent în conştiinţă, veşnic ne atrage şi rămîne veşnic în afară de puterile noastre de analiză. Opera de talent, din contră, este analizabilă fără rest. Fondul ei îl privim ca într-o apă limpede. Combinaţiile din care rezultă sînt vizibile, uşor le putem prinde şi analiza ; dar şi mai uşor le pierdem din suflet. Ele nu au nici o rezonanţă profundă în acest suflet şi cu cît ne interesează la început mai mult, cu atît, după ce i-am cunoscut resorturile, ne lasă mai indiferenţi.

Capodopera se prezintă cu o complexitate care, cu cît e mai inextricabilă, cu atît ne atrage prin infinitele-i nuanţe ce descoperim necontenit ; opera de talent are o complexitate, în care nuanţa dispare sau se transformă în idei generale ce interesează numai raţiunea, iar nu şi sufletul.

Capodopera se îmbogăţeşte, se înalţă, se intensifică pe măsură ce e consumată ; opera de talent scade, se slăbeşte, sărăceşte şi dispare ca orice lucru, din care tot luînd, se sfîrşeşte.

Scrutînd aceste deosebiri dintre capodoperă şi opera de talent, vedem şi deosebirea dintre genialitatea creatoare şi imaginaţia combinatoare. Genialitatea creatoare este o putere instinctivă, oarbă, care-şi impune formele de cristalizare, în afară de voinţa artistului. Imaginaţia combinatoare este o putere intelectuală, care în mod conştient şi urmărind un anume scop îşi ticluieşte combinaţiunile.

Genialitatea creatoare, fiind independentă, face ca o capodoperă să fie ea însăşi independentă de artist ; imaginaţia combinatoare, din contră, leagă opera de autorul care a făcut-o. Genialitatea creatoare face ca o capodoperă să fie interesantă prin ea însăşi ; imaginaţia combinatoare, din contră, face ca opera de talent să fie mai interesantă cînd e pusă în legătură cu scriitorul.

---

a Vezi mai departe *Estetica literară, Intuiţiunea şi Percepţiunea.*

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, pe cînd genialitatea creatoare face din capodoperă o *întrupare* a unei stări sufleteşti, imaginaţia creatoare face din opera de talent mai mult un *semn* al unei asemenea stări. Genialitatea creatoare este un *agent creator* al naturii, şi capodopera, *o fiinţă de sine stătătoare*, o fiinţă *psiho-fizică*, cerută de trebuinţele omenirii ; imaginaţia combinatoare este o manifestare sufletească *concomitantă*[a] a unor mişcări fizice, iar opera de talent, în mare parte o excrescenţă a acestor mişcări, un act fizico-psihic necesar individului.

În tractatele de psihologie se găsesc enumărate multiplele însuşiri pe care trebuie să le aibă omul cu *imaginaţie creatoare* — omul de geniu, după înţelesul curent. În realitate, e vorba numai de imaginaţia *combinatoare*, de capacitatea intelectuală şi conştientă de a combina imaginile şi noţiunile, sentimentele şi pasiunile, impulsiile şi tendinţele în alte forme decît acelea pe care i le-a imprimat experienţa. Această capacitate de combinaţiune o avem cu toţii într-o măsură oarecare, iar oamenii de geniu, în acest caz, s-ar deosebi de ceilalţi prin faptul că o au într-o măsură extraordinară. În această concepţie deci, între imaginaţia unui om de rînd şi aceea a unui om de geniu este numai o deosebire de grad, iar nu de calitate. Ceea ce este o mare eroare, întrucît efectele imaginaţiei combinatoare — operele de talent — se deosebesc complet de efectele genialităţii creatoare — capodoperele. Genialitatea creatoare este puterea inconştientă de cristalizare a o parte din stările sufleteşti intelectuale, volitive şi afective ale artistului. Această putere inconştientă se manifestă prin energia mistică a unei idei, care e de natura voinţei, prin forţa de plasticizare a imaginaţiunii, şi avînd necontenit de temei şi element preponderant sensibilitatea. Ea strînge toate aceste stări sufleteşti într-un corp unitar, care însă nu-şi dobîndeşte adevăratul înţeles decît după ce el a luat fiinţă pipăită prin încorporarea acelor stări sufleteşti într-o formă materială unică, definitivă, invariabilă şi permanentă, pentru conştiinţa omenească în care va trăi de-a pururi.

52 Imaginaţia creatoare, după opiniile psihologice curente, cere o mare putere intelectuală, fie ca încordare a atenţiei, fie ca spon-

---

a În teoria lui Lange şi William James, expresia emoţiunilor nu se face prin intermediul ideilor conştiente ; emoţiunea, ce însoţeşte mişcările fiziologice prin care se exprimă, este rezultatul şi concomitantul, iar nu cauza lor. Emoţiunea astfel e un fapt fizico-psihic, iar nu unul psiho-fizic, cum concepem a fi capodoperele ca expresiune a ideii creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

taneitate și bogăție a memoriei, fie ca ușurința de asociație și disociație a ideilor și a imaginilor. Mai cere apoi o mare putere pasională și o mare putere de tenacitate a voinței. E cu putință însă ca un om să aibă toate aceste însușiri și cu toate acestea să nu poată produce nimic, tocmai pentru că, avînd toate aceste însușiri, nu are și acel *primum movens* al genialității creatoare. Cazul omului genial care a fost Caragiale este concludent în această privință. Cu inteligența, puterea lui personală și cu voința lui, Caragiale în viața lui de scriitor, în timp de 40 ani, ajutat de verva strălucitoare, de bogăția de idei uimitoare, de ușurința schimbării de atitudine față de o opinie sau alta, de imaginația sclipitoare de înțeles, pe care le cheltuia în fiecare zi în comerțul comun cu prietenii, de care niciodată nu se găsea despărțit — fiindcă tot neamul omenesc găsea în el un prieten —, ar fi putut să scrie, cu știința de meșteșugul teatrului pe care o avea, sute de piese. Cu toate acestea n-a scris decît patru comedii și o dramă, toate cu mari însușiri, dar una desigur o capodoperă, *O scrisoare pierdută*, o comedie în care ridicolul ambiției politice se străvede în toate personagiile, cu variate nuanțe, și în care în același timp găsim, cu aceeași putere de expresiune, și intrigă, și moravuri și caractere. Pricina — stabilită printr-o experiență rară și peremptorie — a fost că acest mare poet comic nu putea scrie decît atunci cînd simțea că genialitatea creatoare îi stăpînește cugetul. El nu scria teatru, după expresia lui, decît atunci cînd „personagiile îi dictau replicele". În ultimii cinci ani ai vieții — aceasta este experiența — Caragiale a voit să compună o a cincea comedie, în care să-și rîdă de scăderile vieții noastre de parveniți politici. Cu imaginația lui combinătoare și cu inteligența lui artistică i-a făcut tot scenariul. Caragiale putea să-ți povestească întreaga comedie, scenă cu scenă, act cu act pînă la deznodămînt. Fiecare personagiu era perfect caracterizat. Cine l-a auzit povestind, nu le-a mai uitat nici pînă azi, deși de atunci sînt aproape 20 de ani. Pentru orișice autor de piese de teatru, comedia era ca și făcută. Totuși Caragiale în cei cinci-șase ani cît s-a chinuit sufletește cu ea, n-a izbutit s-o scrie, personagiile închegate prin imaginația combinatoare nu aveau pulsul pe care-l dă inconștientul genialității creatoare. Oricît a schimbat locurile — la Budapesta, pe lacul Balaton, pe insula Rügen, în București, la Berlin —, Caragiale n-a putut ajunge să creeze condițiunile în care să cristalizeze definitiv stările sufletești, pe care le combinase doar cu puterile conștiinței sale de mare artist inteligent ; nu și-a putut niciodată *auzi* personagiile, și comedia a

Scanned with OKEN Scanner

rămas un simplu proiect, un simplu material fizico-psihic, care nu s-a putut transforma în existenţă psiho-fizică [a].

53, 54 Genialitatea creatoare produce agentul care determină cristalizarea stărilor sufleteşti într-o arborescenţă interioară ce-şi caută imediata încorporare în materie externă. Acest agent este *ideea generatoare*, termen întrebuinţat şi de alţi esteticieni, dar într-un sens care e prea intelectual-conştient. Ceea ce trebuie însă să înţelegem noi prin idee generatoare nu este un element propriu-zis sufletesc, ci un element suprаintelectual, suprasentimental şi supravolitiv, un element în care toate manifestările intelectuale, afective şi energetice, împreună cu încorporarea lor în materie, sînt involvate întocmai precum într-un embrion sînt involvate toate organele şi întreg procesul de creştere al viitoarei plante. Este un element, prin urmare, care nu poate deriva nici din inteligenţa, nici din sensibilitatea, nici din voinţa omului de geniu, ci din adîncimile necunoscute ale sufletului lui, din acel element mistic care, nefiind nici una din manifestările sufleteşti conştiente şi analizabile, este totuşi în acelaşi timp *toate* la un loc. Ideea generatoare, cu alte cuvinte, răsare în conştiinţa artistului ca un corp strein, ca un *primum movens* venit din tainele insondabile ale naturii, care pare, cum zice Kant că vrea să progreseze şi să crească mai departe, luînd ca mijloc de noi întrupări sufletul omului de geniu, în care o face să izbucnească. Această idee generatoare este germenul spontan şi eminamente *activ*, care are puterea — ca şi sămînţa din pămînt, pe de o parte, ca să atragă din conştiinţa artistului creator stările sufleteşti în concordanţă cu felul său de a fi, care-l hrănesc şi-l fac să crească ; iar pe de alta să năzuiască afară din această conştiinţă şi să se încorporeze, ca orişice fiinţă de sine stătătoare, în materialul pipăit al lumii fizice.

Procesul, cum se vede, este analog cu acela al germinaţiunii vegetale sau cu al fecundaţiunii animale. Acelaşi necunoscut insondabil este şi la temelia oricărei germinări sau zămisliri din care ies noi indivizi ce perpetuează specia vegetală sau animală. Procesul este analog şi cu acela al combinaţiunilor corpurilor anorganice, în care puterea de atracţie şi de coeziune ce duce la combinaţia şi cristalizarea unui corp nou, deşi constatată, nu poate fi cîtuşi de puţin explicată. Aceasta şi face ca estetica integrală să întrebuinţeze termenul de cristalizare sufletească sau de germinaţiune şi ges-

[a] Analogia cu indivizii care, deşi au toate organele şi funcţiunile de procreare în stare sănătoasă, sînt sterili.

Scanned with OKEN Scanner

staţiune, pentru a designa activitatea ideii generatoare, prin care se dă naştere la acea arborescenţă sufletească ce-şi cere forma externă şi care de obicei se numeşte *fondul* operei artistice sau poetice.

55 Tocmai din pricină că ideea generatoare a unei capodopere nu provine din stările sufleteşti conştiente ce poartă pecetea individualităţii omeneşti a artistului, ci dintr-un izvor *comun* al sufletului care stă necontenit în strînsă legătură cu natura, ideea generatoare are *valoare universală* şi — în acelaşi timp — *obiectivă*. Ideea generatoare este mărturisirea că între natură şi suflet s-a stabilit o armonie, din care va să iasă o fiinţă nouă, în care însuşirile naturii şi sufletului se pierd, pentru ca să se transforme în neaşteptate şi noi însuşiri, ce se pot sălăşlui în conştiinţa tuturor. Această sinteză dintre materie şi spirit *nu poate avea numai o semnificaţie individuală, ci una universal omenească,* pentru că ea se face în afară de conştiinţa individului creator ; şi, în acelaşi timp, ea are o valoare *obiectivă,* pentru că se face în afară de nevoile lui subiective.

56 Aceasta ne explică pentru ce geniile artistice şi poetice, reflectînd asupra soartei lor, ajung la concluzia lui Eminescu :

Geniul — o nefericire.

Evident vor fi şi multe excepţii, cînd geniile, cel puţin exterior, vor fi fericite, anume în toate cazurile cînd capodoperele lor, deşi create în afară de conştiinţa lor şi neţinînd seamă de nevoile lor, găsesc întîmplător un răsunet imediat în conştiinţa oamenilor în mijlocul cărora trăiesc. Dar amărăciunea legată de faptul că una e opera şi altele sînt nevoile conştiinţei nu încetează nici atunci. Ea se arată sub diferite forme.

Artistul creator crede că a creat capodopera sa cu un anume scop, ca să producă un anume efect ; iar admiratorii care de-altminteri îl pot ferici nu numai moral, dar şi material, văd lucrurile prin altă prismă şi cugetă cu totul altfel decît dînsul. O mare pricină de amărăciune : lipsa de înţelegere a admiratorilor.

Artistul creator, care a încorporat în opera sa lumina dumnezeiască a inspiraţiei, are credinţa că, printr-aceasta, s-a ridicat deasupra tuturor oamenilor. Aceştia, însă, la rîndul lor, şi oricît de mult ar admira capodoperele lui, au superioritătile lor de situaţie, avere, învăţătură, vîrstă, şi nu pot consimţi să-i dea considerarea la care crede că el are dreptul. O altă pricină de amărăciune.

Artistul creator, cu toate minunatele lui creaţiuni, ce pot încînta o lume, e posibil să nu aibă nici una din însuşirile cerute de

Scanned with OKEN Scanner

fericirea pe care ar putea să i-o dea viața pămîntească. Ce poate spera un Leopardi, cocoșat și rahitic, de la iubitele pe care le cîntă? Ce poate spera un Eminescu care ducea viața descrisă de el însuși în *Sărmanul Dionis*?

Se mai întîmplă iarăși ca artistul creator să înceapă a confunda lumea eroilor săi, care nu au altă lege morală decît capriciile genialității, cu lumea reală, care e stăpînită de legi fizice și sociale de fier. În acest caz, el poate face fapte reprobabile, pe care cu greu — și, adaog, în contra adevărului — istoria artei și a literaturii caută să le șteargă. Ce-a fost viața poetesei Sapho? Ce e viața lui Shakespeare, după sonetele sale? Ce e viața unui Goethe, după judecata morală a adversarilor săi, sau viața unui Shelley sau Oscar Wilde? Tot atîtea izvoare de amărăciune pentru cei care, fiind rătăciți de viața psihologică a capodoperelor lor, au păcătuit unii mai mult, alții mai puțin în contra vieții reale.

Astfel înțelegem greul resemnării geniului, care în *Luceafărul* lui Eminescu, după ce vrea să-și piardă nemurirea, pentru că i-o ceruse iubita-i „muritoare", o vede, trimis de Dumnezeu, că-l dorește de i se rup „coardele" inimii, dar primește totuși mîngîierile lui Cătălin în farmec de codru:

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Tot astfel înțelegem durerea lui *Moïse* de Alfred de Vigny, o altă întrupare a înaltei înstreinări geniale de restul muritorilor, cînd cere lui Dumnezeu să-l dezlege de atotputernicia cu care l-a hărăzit și să-l lase să moară:

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu?

57 Discordanța dintre viața reală și dintre cea pe care o visează artiștii și poeții — discordanță care face nefericirea lor — nu provine decît din pricină că operele de artă, în deosebire de tot ce iese din mîna omului, nu sînt instrumente ale satisfacerii trebuințelor artistului. Ele sînt produse care se cristalizează în conștiința lui, dar ca ființe independente de trebuințele lui. Ele sînt produse de sine stătătoare din lumea psiho-fizică, pe cînd toate celelalte trebuințe, reflectate în conștiința lui, sînt fizico-psihice. Producerea lor în sufletul lui este ca o tiranie care-l reduce la cea mai crîncenă servi-

Scanned with OKEN Scanner

tute, întrucît procesul de creaţiune îl subjugă *numai* trebuinţelor ei şi-l depărtează în acelaşi timp de la toate nevoile proprii. Şi desigur că această tiranie n-ar putea fi suportabilă, dacă ea n-ar fi însoţită, în mod firesc, de cea mai încîntătoare emoţiune — emoţiunea pe care o dă inspiraţiunea artistică ce însoţeşte procesul de creaţiune.

Cînd luăm cunoştinţă de o capodoperă, căutăm să avem de la ea cît mai mult din emoţiunea estetică ce filtrează din frumuseţile alcătuirii ei. Această încîntare este însă mult mai mică decît aceea pe care o simte artistul cînd o creează. De cînd în conştiinţa lui se iveşte ideea generatoare şi pînă ce capodopera este încorporată în materialul său propriu, artistul este într-o continuă contemplaţie a procesului prin care stările sufleteşti se întrupează în idee. El urmăreşte cu o emoţiune crescîndă stările sale sufleteşti, care pînă atunci trăiseră fără semnificaţie în conştiinţa sa şi care acum se luminează şi se poleiesc de noua strălucire a ideii, cu care se înfrăţesc pentru vecie. Se înţelege că această emoţiune, care provine din pricina necontenitei îmbrăţişări a stărilor sale sufleteşti cu ideea, seamănă fiziceşte cu o beţie a simţurilor, iar sufleteşte cu încîntarea cea mai curată şi serafică a visului — beţie şi încîntare cărora el, oricît de multe alte nevoi de mulţumit ar avea, nu le poate rezista. Emoţiunile încîntătoare pe care miile şi milioanele de admiratori vor avea să le încerce, luînd cunoştinţă de capodopera lui, artistul le încearcă în decursul compunerii ei, sub imperiul inspiraţiunii lui artistice. Din acest punct de vedere, nu e om mai fericit pe pămînt decît artistul în vremea cînd, inspirat, concepe şi-şi încorporează opera în materie. Bucuriile inspiraţiunii artistice răscumpără nefericirile vieţii omeneşti.

58 Oricum ar fi, această tiranie şi această încîntare a inspiraţiei au o mare analogie cu tirania şi încîntarea iubirii.

Analogia dintre inspiraţia artistică şi între iubire e într-un fel identitate. Sînt două fenomene aproape identice, făcînd parte din două lumi deosebite: iubirea, din lumea *fizico-psihică*; emoţia artistică, din cea *psiho-fizică*. Iubirea pleacă de la organismul fizic de reproducere; emoţia artistică de la genialitatea creatoare. Iubirea face pe bărbat să vadă în femeia iubită lumea întreagă şi nu se mai satură de privelişte şi mîngîierea întregii ei fiinţe. Genialitatea creatoare face pe artist să simtă cea mai mare fericire în viziunile care-i ajută să încorporeze în ideea generatoare stările sufleteşti. Iubirea duce la fecundare şi la naştere de noi indivizi. Genialitatea crea-

Scanned with OKEN Scanner

toare duce la creaţiunea capodoperelor, care sînt specii şi generatoare de mii şi mii de indivizi.

Şi mai departe. Iubirea este simţimîntul adecvării a două fiinţe deosebite şi totuşi asemănătoare, precum emoţiunea artistică este simţimîntul adecvării naturii cu sufletul, atît de deosebite şi totuşi atît de asemănătoare, că Schopenhauer a putut zice că lumea e reprezentarea noastră. Această adecvare se face adesea mai presus de trebuinţele fizice şi sociale ale celor ce se iubesc, precum adecvarea dintre suflet şi natură, ce duce la opera de artă, se face peste şi în afară de trebuinţele artistului creator. Iubirea vine ca ceva strein de noi înşine, ca ceva tainic şi nesupus conştiinţei, din adîncurile nepătrunse ale fiinţei noastre, ca ceva tiranic şi totuşi încîntător peste marginile firii, întocmai ca şi creaţiunea capodoperei şi a emoţiunii legată de ea. Şi, precum într-o capodoperă se pot întîlni cele mai repulsive elemente, care totuşi unindu-se între ele ne dau cea mai înaltă şi mai curată emoţiune, tot aşa şi în fiinţa iubită se pot întîlni cele mai mari defecte fizice şi morale, fără ca printr-aceasta dragostea ce o leagă de cealaltă, poate tot atît de înjosită, să se micşoreze întruceva. Prin iubire, fără voia noastră, convergem toate puterile noastre asupra fiinţei iubite şi a nevoilor ei; prin inspiraţia artistică, fără voia sa, artistul adună din conştiinţa sa tot ceea ce convine ideii generatoare şi viitoarei capodopere.

Dar identitatea reală, cu deosebirea însă că e vorba de fenomene din două lumi deosebite, dintre iubire şi frumuseţe, se dovedeşte mai cu seamă prin faptul că aceaşi deosebire pe care o găsim între plăcutul în reprezentare şi între frumos, o găsim între plăcutul fizic şi între iubire. Plăcutul în reprezentare, oricît de încîntător ar fi, rămîne individual şi egoist, o emoţiune fizico-psihică — şi radical deosebită de universalitatea obiectivă a emoţiunii frumuseţii. Tot aşa plăcutul iubirii pur fizice, a iubirii sensuale, desfrînate sau mercantile, este radical deosebită de adevărata iubire, întemeiată pe sacrificiu, abnegaţie şi chiar pe suferinţe infinite, care totuşi devin adevărate voluptăţi ale durerii îndrăgostitului ce se sacrifică.

Această apropiere este în acelaşi timp un argument mai mult pentru caracterizarea frumuseţii ca deosebită fie de plăcutul fizic, fie de plăcutul în reprezentare, şi ca fiind însuşirea fiinţelor psiho-fizice, ce se pot sălăşlui integral în sufletul nostru.

59 Din toate acestea rezultă că fiinţele sentimentale ale lumii psiho-fizice — fiinţe pipăite, din care filtrează adevărata frumuseţe, au o geneză analoagă cu aceea a fiinţelor şi lucrurilor din lumea organică şi anorganică, în care rolul activ îl joacă genialitatea

Scanned with OKEN Scanner

creatoare care azvîrle în conştiinţa artistului sămînţa ideii generatoare. Această idee are puterea de atracţie şi repulsie ce selecţionează stările sufleteşti, în care se va încorpora intern, cum şi materialul fizic în care, încorporîndu-se extern, va avea să-şi trăiască viaţa eternă. Această idee vine din păturile mistice ale unităţii organice dintre natură şi suflet, subjugă conştiinţa artistului, dar în acelaşi timp, ca şi iubirea, îi dă cele mai intense încîntări. Ea străluceşte cu o lumină proprie şi unică — fiindcă elementele sufleteşti şi fizice pe care le conţine în taina fiinţei sale germinative sînt ele însele unice. Această lumină ea o împrumută tuturor stărilor sufleteşti, le atrage în sfera ei, le transformă, le transfigurează şi le face să joace un anume rol — mai însemnat sau mai puţin însemnat — în organismul capodoperei viitoare. În această activitate ea seamănă cu plasma germinativă, care, împrumutînd hrană din corpul mamei, se divide în diverse organe mai însemnate sau mai puţin însemnate ale fiinţei ce în curînd va naşte.

Lumina ideii generatoare care se resfrînge asupra tuturor amănuntelor, atît sufleteşti cît şi materiale, şi care dau pecetea unităţii complete a materialelor atît de diverse dintr-o capodoperă se numeşte *originalitate*. Ea este semnul că unificarea dintre ceea ce se numeşte suflet omenesc şi dintre natură, ca ceva deosebit de suflet, s-a făcut.

60 Originalitatea e semnul cel mai vizibil şi cel mai sigur al capodoperei ; dar, în acelaşi timp, şi cel mai greu de determinat, din pricină că cei mai mulţi uşor o confundă cu *noutatea*.

Între originalitate şi noutate este totuşi o deosebire capitală. Noutatea e a timpului şi spaţiului, pe cînd originalitatea e a eternităţii. Noutatea se învecheşte ; originalitatea se înnoieşte veşnic. Noutatea e cerută de dispoziţia trecătoare a unei societăţi ; originalitatea e sufletul însuşi al omenirii. Noutatea, în cea mai mare parte este opera inteligenţei şi a conştiinţei ; originalitatea — a genialităţii inconştiente şi mistice. Aceste deosebiri derivă din faptul că noutatea este de natură fizico-psihică, pe cînd originalitatea este semnul cel mai viu al psiho-fizicismului ei.

61 Aceste caracterizări sînt însă mai mult teoretice. Este însă o însuşire care poate avea şi o valoare practică pentru a deosebi originalitatea de noutate. Originalitatea, fiind semnul exterior al întrepătrunderii desăvîrşite a sufletului cu natura, are prin excelenţă valoare simbolică. Nu înţelegem prin acest cuvînt nici caracteristica unui fel de plăsmuire care nu poate fi pătrunsă fără o idee ce se

Scanned with OKEN Scanner

ridică, cu înţeles discursiv, la spatele ei [a]; nici de simbolismul literar [b] sau artistic, şcoala, care a înălţat la rangul de principiu suprem de artă unul din nenumăratele feluri în care sinteza dintre suflet şi natură se poate face *unilateral*, iar nu *integral*. Prin valoare simbolică înţelegem starea *specială* a materialului extern: cuvînt, marmoră, culoare, sunet etc., care intră în forma unei capodopere [c]. Acest material fiind pătruns de ideea generatoare care l-a cerut spre a se încorpora, nu mai e — cum am mai spus — simplu material fizic: el are un înţeles sufletesc propriu, o semnificare simbolică unică, ce face ca el să nu mai poată avea nici o altă întrebuinţare. Este *nuanţa*, care i-a dat dreptul lui Paul Verlaine să ceară poetului:

De la nuance avant toute chose
C'est pourquoi préfère l'impair.

Cînd Eminescu, în *Lasă-ţi lumea ta uitată*, ne face să simţim încîntarea ce cuprinde pe doi îndrăgostiţi ce se plimbă seara într-un crîng, prin versurile:

Printre crengi scînteie stele
Farmec dînd cărării strîmte,

nici un poet nu mai poate, fără decădere, să întrebuinţeze această reunire de expresii, în care fiecare cuvînt, pe lîngă înţelesul lui propriu, a dobîndit nuanţe care sînt semnul originalităţii lui Eminescu, valoarea simbolică ce i-a dat el în acea operă.

Cînd Victor Hugo ne zugrăveşte în *Booz endormi* farmecul orelor tîrzii de noapte prin versul:

C'était l'heure tranquille où les lions vont boire —

toate noţiunile de „ceas", de „leu", de „a bea" de „mers" şi de „linişte" se încarcă cu o atmosferă de nuanţe evocatoare, unice în felul lor, şi care nu mai pot fi întrebuinţate de nici un alt poet fără să nu fie, pe drept, socotit de plagiator sau simplu imitator.

Tot aşa în citatul vers din Alfred de Vigny:

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre,

---

[a] Vezi mai departe *Metodologia literară*.

[b] Vezi mai departe *Clasificarea literară*.

[c] Valoarea simbolică, ca semn al originalităţii geniale cuprinde în înţelesul său şi emoţionalitatea estetică şi impresia absolutului, elemente mistice despre care va fi vorba în *estetica literară*.

Scanned with OKEN Scanner

rezonanţele sufleteşti sublime ale acestor cuvinte aşa de simple sînt unice în felul lor şi cu neputinţă de întrebuinţat cu aceste nuanţe în altă operă poetică, de către alt poet.

Din pricina aceasta — şi spre a rămîne numai pe terenul literaturii — cuvintele întrebuinţate de poeţii mari în capodoperele lor devin tipice pentru aceste capodopere toomai prin partea de nuanţă sufletească ce constituie originalitatea lor : *semnul genialităţii creatoare*. Este *valoarea simbolică* a materialului de expresiune, după care, în mod practic putem deosebi orignalitatea de noutate, care oricît de strălucită ar fi, e lipsită de valoarea simbolică a formei.

62 Fazele generale ale genezei unei capodopere, ca reprezentantă concretă a frumosului, sînt dar : mai întîi, genialitatea creatoare de natură mistică pune începutul procesului de cristalizare sufletească şi de întrupare fizică, prin care se dă dovadă că între suflet şi natură s-a stabilit un acord, care va fi recunoscut ca atare de orice conştiinţă omenească ajunsă la dezvoltarea cerută. În al doilea rînd, ideea generatoare izbucneşte în conştiinţa artistului, sub forma unei energii ce-i subjugă tiranic şi complet întreaga lui voinţă. În al treilea rînd, ideea generatoare îşi exercită activitatea de atracţie şi de repulsie electivă înăuntrul conştiinţei artistului creator şi prin ea se izolează de restul conştiinţei şi izolează împreună cu ea stările sufleteşti ce i se potrivesc şi pe care le atrage în procesul ei de cristalizare internă. În al patrulea rînd, ideea generatoare, de cele mai multe ori aproape concomitant, tinde la încorporarea în material fizic a cristalului sufletesc format sub acţiunea ei.

Acest proces de succesivă unificare şi acord, întrucît se face între elemente absolut deosebite şi numai *o dată* pe lume, dau întregului o însuşire de *unicitate*, ce se resfrînge în acelaşi timp şi asupra întregului şi asupra părţilor. Este caracterul *originalităţii*, care dă strălucirea proprie capodoperei şi care e semnul că sinteza dintre suflet şi natură, între ideea generatoare mistică şi forţele sufleteşti, între forţele sufleteşti şi materialul fizic în care s-a încorporat, s-a săvîrşit complet.

Această sinteză desăvîrşită se dovedeşte, cum am zis, prin valoarea simbolică pe care o dobîndeşte materialul fizic întrebuinţat. El devine substanţă psiho-fizică, face parte dintr-o fiinţă de sine stătătoare, avînd a se deosebi de substanţele analoage prin nenumărate nuanţe în care se descompune strălucirea întregului. În pătrunderea acestor infinite nuanţe, care nu au valoare decît întrucît sînt puse în legătură cu ideea generatoare, stă *viaţa estetică* a capodoperei şi izvorul nesecat de frumuseţe ce conţine. În pătrunde-

Scanned with OKEN Scanner

rea lor — ele pentru ele, dar în legătură cu ideea — stă adevărata înţelegere a operei, şi în caracterizarea deosebitelor însuşiri la care dau naştere aceste nuanţe raportate la idee constă studiul ştiinţific la care o capodoperă trebuie supusă.

Capitolul IV

CAPODOPERA, IZVOR AL FRUMUSEŢII, NU ESTE INDIVID, CI SPECIE

63 În comparaţia pe care am făcut-o între genialitatea creatoare şi iubire s-a omis o diferenţiere asupra căreia trebuie cu deosebire să insistăm, întrucît din ea răsare adevăratul temei pe care ne rezemăm în năzuinţa noastră de a face din artă şi din poezie un obiect de ştiinţă pozitivă.

Această diferenţiere constă în deosebirea de valoare a procesului de naştere dintre fiinţa fiziologică şi dintre capodoperă. Produse ale unui proces analog, însoţite de stări sufleteşti identice, cu deosebire numai că una e fizică, pe cînd cealaltă e psiho-fizică — aceste două fiinţe de sine stătătoare ar putea fi considerate ca avînd aceeaşi valoare de creaţie, amîndouă fiind simple individe ale unei specii. Unul, individul fizic ; celălalt, individul psiho-fizic. Şi nici n-am putea concepe lucrul altfel, din momentul ce capodopera constă dintr-unul şi acelaşi material, fizic, teoreticeşte *neschimbat* pentru toate veacurile. E neschimbat şirul de cuvinte, cu sonorităţile lor semnificative, al *Divinei Comedii*, al lui *Faust*, al *Cidului* lui Corneille sau al dramei *Romeo şi Julieta* de Shakespeare. Şi unul este *Moise* al lui Michelangelo, şi una *Mona Lisa* a lui Leonardo da Vinci, sau *Simfonia IX* a lui Beethoven. Diferenţele de text sau variantele unei opere poetice, pentru cercetătorii literari, sînt teoreticeşte inexistente, întrucît toată munca filologilor constă în a stabili *forma definitivă*, forma *ne varietur* a oricărei opere poetice. Existenţa variantelor este o nenorocire *de fapt*, şi toate sforţările ce se fac sînt ca să se ajungă la o singură formă posibilă — singura stare *de drept*. Toate aparenţele, şi pentru cugetul tuturor, duc la ideea că o capodoperă e o *singură* capodoperă, un individ, ca şi orice individ fizic nou venit pe lume.

Ştiinţa însă, oricît s-ar fi silit unii gînditori să facă şi din individual obiectul ştiinţei, e cunoaşterea generalului ; şi numai exis-

tența generală a speciilor, a făcut posibilă constituirea științelor descriptive. Și se înțelege de la sine atunci că, dacă am considera capodoperele artistice și literare ca indivizi, n-ar mai fi posibilă o știință a lor.

62 bis [64] Nelămurirea în privința acestei caracteristice a făcut pe Taine să făgăduiască, în scrierile lui critico-istorice, că va face din studiul operelor de artă o știință naturală și totuși, să facă, în realitate, istorie.

Din științele naturale, Taine n-a luat decît faptul ontogeografic că anume plantă crește în anume climate, iar alta, în altele — și de aci analogia că și anume opere de artă răsar la anume popor, în anume mediu, în anume moment. Și astfel explică el de ce Grecia antică a trebuit să producă cea mai frumoasă sculptură și pentru ce în vremea Renașterii a trebuit să renască arta și să producă operele de artă umană ce-a produs. În aceste inducții și deducții ale sale, Taine însă n-a făcut altceva decît să ia individul care se numește poporul helen, ce a trăit în Helada în secolul VI—IV, și individul numit poporul italian, ce a trăit în Italia secolului XV—XVI, și să studieze diferitele manifestări de viață ale acestor două popoare în legătură cu caracterele generale ale operelor artistice din acele epoce, și apoi să pună în legătură cauzală acele manifestări de viață cu operele, considerînd pe cele dintîi drept cauze, iar pe cele de-al doilea drept efecte. Această lucrare, care în definitiv nu e altceva decît istorie — fiindcă istoria nu e decît cunoștința individului (fie el om, grup, popor) în fazele lui de dezvoltare —, nu are totuși pe deplin nici caracter istoric, și în același timp nici științific. Nu are caracterul curat istoric, pentru că, în loc să nareze faptul în conexiunea lor în timp, caută să stabilească legături cauzale în afară de ele. În același timp, nu e de loc științifică, pentru că, fiind vorba de studiul unui singur individ, poporul helen sau poporul italian la o epocă dată — diferitele manifestări de viață și operele, pe care ea le pune în legătură cauzală — nu sînt în realitate fenomene *succesive*, ci *simultane*. Sînt tot așa de științifice aceste feluri de relațiuni cauzale ca acelea pe care le-am stabili între forma capului cuiva și lungimea membrelor, sau între culoarea părului lui și conformația abdomenului. Oricum ar fi, Taine, istoric prin esență, precum a dovedit-o cu ultimele sale mari lucrări, nu și-a dat seama îndestul, precum am mai spus, de natura obiectului său și, căutînd să facă știință, a aplicat realităților individuale ceea ce nu putea conveni decît realităților generale, fără să-și dea seama că o parte din aceste

Scanned with OKEN Scanner

realităţi, pe care el le credea că sînt individuale — anume capodoperele artistice —, nu sînt în realitate individe, ci *specii*.

63 [bis] Capodopera, în adevăr, deşi părînd a fi un obiect individual, este în realitate o specie, avînd aceleaşi caractere, ca şi speciile animale şi vegetale. Acest lucru îl putem deduce, mai întîi, din deosebirea ce găsim între geneza ei şi între naşterea unui individ oarecare. Un individ e născut din alţi doi indivizi, care sînt atraşi unul către altul de necesităţi organice. Capodopera e născută în conştiinţa unui individ, şi peste nevoile acestei conştiinţe sau acestui individ, din unificarea a ceea ce e universal în natură şi ceea ce e universal în suflet. Ea prin urmare este Fătul-frumos *nu* a două elemente mărginite în spaţiu şi timp, ci a două existenţe, care sînt în afară de spaţiu şi de timp, sau, în orice caz, care cuprind într-însele şi spaţiul, şi timpul. Capodopera dar, într-un fel, are un fond nemărginit în timp şi în spaţiu — fapt care constituie încă o explicare pentru ce capodopera este considerată ca eternă sau ca inteligibilă în afară de condiţiile pe care le pun locul şi vremea.

Dar în afară de aceste consideraţiuni, pe care unii le-ar putea socoti de metafizice (deşi existenţa indefinită şi în afară de hotare a unei capodopere este fapt de experienţă) noi putem — admiţînd doar că fac parte din două lumi deosebite şi din două feluri absolut deosebite de existenţă — să dovedim că între o capodoperă şi între o specie zoologică sau botanică este o absolută identitate.

64 În adevăr, o specie naturală se caracterizează prin faptul că ea nu trăieşte ca un singur exemplar, ci ca o infinitate de indivizi care seamănă esenţial între dînşii, şi totuşi sînt deosebiţi unii de alţii ; şi, al doilea, că asemănarea dintre dînşii ne face să-i raportăm totuşi pe toţi la un singur prototip, care se presupune că a trăit în timpuri imemoriale şi care, tocmai pentru aceasta, este absolut insesizabil. Specia „om“ trăieşte în nenumăraţii oameni care au fost, sînt şi vor mai fi ; şi toţi aceştia sînt presupuşi că provin dintr-o pereche primitivă — fie ea Adam şi Eva a *Bibliei*, fie prima pereche de maimuţe care a dobîndit acel *quid proprium* al omului.

Cu aceleaşi caractere se prezintă şi capodopera, numai că ea face parte nu din lumea speciilor naturale, ci din lumea speciilor psiho-fizice, şi nu trăieşte în atmosfera spaţiului, timpului şi cauzalităţii, ci în conştiinţa omenească. În adevăr, capodopera nu trăieşte ea în ea, ca un singur individ : ea trăieşte ca indivizi deosebiţi în conştiinţa oamenilor care au luat cunoştinţă de ea. Toţi care şi-o însuşesc o înţeleg în genere *la fel*, dar totuşi *într-altfel*. Fiecare-şi are puterea sa de asimilare şi de închipuire. Fiecare-şi are memoria

Scanned with OKEN Scanner

sa : unul ţine mai bine minte imaginile concrete, altul, sentimentele ; unul, avînturile, altul, construcţia intelectuală ; unul, mai multe din aceste însuşiri la un loc, altul pe toate. Şi cîte deosebiri nu se găsesc în puterea de atenţie, de apercepţie, de afectivitate, de energie ! Unde mai punem faptul că unul citeşte, priveşte sau ascultă superficial ; altul, adînc şi stăruitor ; unul dă atenţie întregului, altul, fragmentelor ; unul revine asupra primei impresii, prin o dublă, triplă, cvadruplă citire, audiţiune sau privire ; altul crede că a priceput tot dintr-o dată ; unul n-are educaţia necesară să priceapă ; altul n-are temperamentul ; altul n-are interesul... Atîtea şi atîtea posibilităţi care fac ca o capodoperă să se răsfrîngă în atîtea feluri, cîte conştiinţe vor fi căutat să şi-o însuşească. Aceste imagini, mai mult sau mai puţin întregi, mai mult sau mai puţin şterse, mai mult sau mai puţin unilaterale, mai mult sau mai puţin sănătoase, mutilate sau bolnave — pe care ea le lasă în atîtea nenumărate conştiinţe —, constituie nenumăraţii indivizi prin care ea trăieşte, fie ca fiinţă psiho-fizică, fie mai adeseori degradată la treapta de simplu act fizico-psihic.

Toţi aceşti indivizi psiho-fizici sau fizico-psihici, deosebindu-se unii de alţii, se aseamănă între dînşii şi toţi, în această asemănare, au un singur punct de raliere : capodopera care — ea în ea — rămîne inaccesibilă, insesizabilă, ca şi oricare prototip al speciilor naturale. În tendinţa de-a ne-o însuşi, pentru ca s-o putem studia, fiecare ne apropiem mai mult sau mai puţin de ea, dar nimeni — şi autorul mai puţin decît toţi (căci, îndată ce o întrupează în material extern, el nu se mai interesează de ea, decît din *alte* puncte de vedere) —, nimeni nu şi-o poate realiza în toată fiinţa ei. Iar această realizare devine cu atît mai grea, cu cît elementul mistic ce conţine, pe măsură ce-l luminăm, în aceeaşi măsură, se face mai adînc şi mai întunecos.

65 Fiind o specie, capodopera artistică devine centrul de cercetare ştiinţifică, iar nu individul-artist care a produs-o. Capodopera, în viaţa ei eternă, cu sufletul adînc ce cuprinde, cu noutatea veşnic refăcută, prin trecerea vremii, trebuie să ne intereseze, atît prin fiinţa ei interioară, pe care căutăm s-o pătrundem şi mai mult decît înaintaşii noştri, cît şi prin fiinţa ei exterioară, adică prin felul cum a fost înţeleasă în decursul veacurilor. Ce deosebire de interes între viaţa scriitorului, înţepenită într-un veac şi într-o ţară, şi între capodopera lui, care nu cunoaşte hotare şi care străbate, sub atîtea forme, veacurile ! Ce deosebire între viaţa lui, cu micimele ei şi care de cele mai multe ori e mai puţin interesantă, decît a atîtor

Scanned with OKEN Scanner

alți oameni obișnuiți, și între multipla și atît de variata viață a *speciilor* pe care le creează !

Ce poate să însemneze viața lui Homer pe lîngă nemărginita viață estetică din *Iliada* și *Odiseea* ? Și ce poate însemna măcar viața unui Goethe, căruia Napoleon i-a recunoscut calitatea de *om* („*vous êtes un homme, m-r Goethe*"), și între insondabila viață ce se revarsă asupra veacurilor din *Ifigenia în Aulida*, din *Hermann și Dorothea*, din *Faust* și chiar numai din *Erlkönig* sau *Der Fischer* ? Și ce lucru mai năzdrăvăn decît străduința atîtor rătăciți care aleargă după iscălitura lui Shakespeare sau — nemulțumiți cu cultura ce el avea — caută alți indivizi decît Shakespeare, care, mai învățați decît el, ar fi putut ei, și nu el, produce capodoperele cele mai grandioase ale spiritului omenesc ! Ce e Michelangelo pe lîngă *Moise* al lui, și ce pierde *Venera de la Milo*, ca operă de artă, dacă nu i se știe numele și viața sculptorului care a făcut-o ?

66 Artistul sau poetul are o singură viață ca om și un singur suflet, dar în conștiința lui germinează, crește și iau naștere atîtea capodopere, atîtea suflete deosebite radical de al lui !

Istoria literară, fiind mai nainte de toate istorie, își dă toate silințele să facă știință literară, stingînd lumina, pe care fiecare din aceste capodopere o dă, sau amestecîndu-le cu opere care nu au nici o lumină, sau reducîndu-le la ideile generale care constituie așa-zisa filozofie a autorului și care îl ratașează la cutare școală și la cutare curent. Numai cine-și dă seama de viața adîncă a artei, pricepe zădărnicia sacrificiului de a absorbi astfel literatura în istorie. De fapt, toate generalizările care se fac cu ocazia studiului literar-istoric asupra unui mare scriitor sînt adevărate mutilări și falsificări ale sensului capodoperelor. Și de aci vine naiva părere a unor literatori mai pătrunzători, dar rătăciți de spiritul școalei istorice, cînd se miră de *incoerența* marilor poeți ! Ceea ce numesc ei incoerență este recunoașterea indirectă că poeții nu au un singur suflet, care ar fi compus din viața lui sufletească de om, la care s-ar adăoga notele școalei literare prinse de înțelegerea lui artistică — *ci că ei au atîtea suflete cîte capodopere au produs*. Că prin urmare, în loc să ne ingeniem ca din aceste capodopere să luăm numai ideile generale care să ne permită a reduce la unitatea unei idei fundamentale diversitatea lumilor cuprinse în ele — procedere care ucide arta în favoarea sintezei istorice —, științific și firesc este ca să abandonăm istoricului această ingrată și de cele mai multe ori falsă operațiune, pentru ca să ne îndreptăm toată atențiunea asupra ființei capodoperelor, care, tocmai din pricină că sînt specii de sine stătătoare, sînt de cele

Scanned with OKEN Scanner

mai multe ori esențial contradictorii. Cîteva exemple din poezia noastră. Atît Grigore Alexandrescu cît și Eminescu, cei mai profunzi lirici pe care i-am avut, sînt, după concepția curentă, de-o incoerență care a făcut pe unii critici să-i considere drept oameni care nu știu ce spun. Grigore Alexandrescu așteaptă fericirea în *Anul 1840*, de la înfrățirea oamenilor, anunțată pentru acest an ; iar în *Cometa* și *Răspunsul cometei* își bate joc de cei ce cred în îndreptarea omenirii. Eminescu în *Scrisoarea I* arată nimicul vieții omenești, iar în *Scrisoarea III* aspiră la o ridicare a vieții noastre naționale, prin înlăturarea politicianilor și aducerea la cîrmă a unor oameni cu caracter, simplitate și dîrzie patriotică, cum a fost — după închipuirea lui — Domnul Mircea. În *Rugăciunea unui dac* se roagă de Dumnezeu să-i răsplătească vrăjmașii care-l vor nimici, iar în *Înger și Demon* arată cum sufletele răzvrătite se împacă prin iubire. Și ce contrast între idilele lui de dragoste și între disprețul lui pentru aceeași dragoste din *Scrisoarea IV* și *Scrisoarea V*. Cele mai multe din capodoperele lui se disting psihologicește mai adesea prin pesimism și deprimare sufletească, pe cînd altele (ca de exemplu în *Călin*), prin optimism, iar în scrierile lui în proză arată un ardent patriotism, care contrastează tocmai cu ideologia lui lipsită de speranță. Fiecare poemă de-a lui Eminescu își are sufletul său aparte, care se deosibește de al celorlalte, iar toate la un loc se deosibesc de viața poetului.

67 Din aceste observațiuni se vede că singura lucrare istorică ce poate să intereseze literatura — lucrare însă care, la o mai de aproape cercetare, e mai mult analitică decît istorică propriu-zisă — este colecționarea tuturor interpretărilor ce s-au dat capodoperelor în diferite timpuri și selecționarea celor care se apropie de interpretarea noastră metodologică. Deși de prototipul capodoperelor nu ne putem apropia cu adevărat decît cu ajutorul metoadelor de cercetare științifică, totuși interpretările trecutului ne pot pune pe urma multor nuanțe care, din pricina ambianței culturale actuale, pot să ne scape din vedere. Analiza lucrărilor critice asupra capodoperelor, în orice caz, nu rătăcește pe alte terenuri atenția cercetătorului de la ființa capodoperei, ba o ține necontenit asupra ei ; de aceea ea prezintă un cu totul alt interes decît studiul prin care se caută a se lega viața fizică a artistului de mulțimea ființelor psihofizice, pe care le-a procreat și pe care, pentru trebuința acestei nefirești cauze, trebuie să le mutileze.

68 Dar cea mai mare însemnătate a recunoașterii faptului că o capodoperă este o specie, iar nu un individ, este obligațiunea de

Scanned with OKEN Scanner

a o supune, pe temeiul naturii ei proprii, la lucrările cerute de ştiinţele descriptive. Capodopera, fiind o specie care se deosibeşte esenţial de alte capodopere, are însuşiri proprii care trebuie scrutate, cercetate, observate, descrise şi fixate, întocmai cum trebuie să scrutăm, să cercetăm, să observăm, să descriem şi să fixăm însuşirile esenţiale ale speciilor animale, vegetale şi minerale în ştiinţele naturale. Aceste însuşiri se reduc la unitate, constituind originalitatea capodoperei, dar peste ele trebuie să treacă istoricul literar, pentru ca să poată lega opera unui scriitor de epoca lui istorică. Din pricina noului sens pe care-l dăm capodoperei, studiul ei ştiinţific ne impune s-o cercetăm cît mai adînc şi mai amănunţit, deoarece ea nu e un individ *dependent* de alt individ, ci este o specie *de sine stătătoare*, cu un suflet şi un înveliş fizic propriu. Din contră, istoria literară, subordonînd autorului capodopera, şi epocii istorice pe autor — îşi face o datorie *ştiinţifică* (?) să închidă ochii la însuşirile ce individualizează capodopera şi o fac să fie originală şi să se restrîngă numai la însuşirile ei generale, care stabilesc legătura cu celelalte opere ale aceluiaşi autor. Ceva mai mult. Istoria literară, după ce mutilează în acest fel capodoperele aceluiaşi autor, mai mutilează, tot pentru trebuinţa generalizării, personalităţile artistice ale scriitorilor şi artiştilor pentru ca să-i poată lega de anume caracteristice ale epocii în care au scris. Considerînd capodopera ca specie, operaţia prin care istoria literară face abstracţie de originalitatea ei nu mai e posibilă. Lucrarea ştiinţifică va trebui să constea tocmai în cercetarea acestei însuşiri, în pătrunderea cît mai adîncă în fiinţa ei. Cu alte cuvinte, studiul literar nu va mai rătăci atenţiunea pe alte tărîmuri decît pe acela al fenomenului literar. Centrul spiritului nou în studiul literaturii va fi viaţa proprie a capodoperelor, în ce vor avea mai caracteristic.

69 Această concentrare asupra fiinţei capodoperei va fi cu atît mai mare cu cît — în deosebire de concretele naturale, care comportă numai o clasificare — capodoperele artistice, din pricina naturii lor complexe, vom vedea că comportă o triplă clasificare — după formă, după armonie şi după fond —, şi prin urmare ele vor trebui supuse unei triple scrutări şi cercetări, cu care prilej e firesc să fim siliţi să pătrundem şi mai adînc în fiinţa lor.

Prin aceste clasificări întemeiate pe elementele esenţiale ale capodoperelor, şi în afară de spaţiu şi de timp, ajungem pe de o parte să le luminăm unele printr-altele, prin comparaţia celor care, deşi se deosibesc radical de altele prin diferite nuanţe, se aseamănă totuşi prin unele însuşiri care ne obligă să le punem în aceeaşi ca-

Scanned with OKEN Scanner

tegorie cu ele, iar pe de alta, să construim un întreg conspect al lumii psiho-fizice, întrucît e populată de concretele însufleţite de sensibilitate — lumea capodoperelor artistice —, şi să ne dăm seama cît s-a îmbogăţit sufletul omenesc şi cît s-a adîncit prin aceste creaţiuni ale unei noi lumi, care, deşi fiind independentă de el, este creată prin activitatea lui. O literatură universală numai în acest fel e posibilă — o literatură în care sufletele se înfrăţesc în omenire, după ce, pentru trebuinţele creaţiunii s-au izolat în individualităţile numite neamuri.

Capitolul V

STUDIUL ŞTIINŢIFIC AL CAPODOPERELOR ARTISTICE

70 Capodopera, fiind un simplu prototip al nenumăraţilor indivizi care nu sînt decît nenumăratele icoane ce diferiţii cercetători şi diletanţi le-au dobîndit cunoscînd-o — chestiunea este acum ce drum trebuie să urmăm pentru a o studia cît mai adînc şi cît mai ştiinţific.

Capodopera, în deosebire de specia animală sau vegetală, se prezintă cu o formă care seamănă cu forma unei mulţimi nenumărate de alte opere, care pretind că sînt de aceeaşi valoare cu ea. Prin urmare, prima operaţiune ştiinţifică ce trebuie să facem ca cercetători de artă este să selecţionăm capodopera din noianul de opere mediocre, s-o smulgem din rîndul acelor lucrări care nu sînt decît acte fizico-psihice şi s-o punem în rîndul celorlalte capodopere, asupra cărora timpul sau spiritul critic a exercitat operaţiunea lor selectivă. Firește, pentru săvîrşirea acestei operaţiuni se cer mai multe condiţiuni. Nu orice cititor, spectator sau auditor este în stare să facă această operaţiune, precum nu orice om, ci numai cel înzestrat cu simţuri sănătoase, spirit de observaţiune şi de sinteză, poate face ştiinţă. Îndeosebi, pentru a putea selecţiona capodoperele din mulţimea nenumărată a lucrărilor ce le simulează, se cer condiţiuni pe care cu greu le găsim reunite în acelaşi om. Spiritul estetic, răspîndit în mici doze în decursul vremilor şi la diferiţi indivizi, izbuteşte să facă lucrarea de selecţionare numai lăsînd să lucreze timpul. Rareori apar oameni (un Horaţiu, un Boileau, un Lessing) care întrunesc toate condiţiile ce le cere o asemenea selecţionare la un moment dat, şi de aceea nenumăraţii critici şi esteticiani, care dau judecînd fie-

Scanned with OKEN Scanner

care în alte condiţii atîtea judecăţi *contradictorii*, bucuros se împacă cu ideea (în deosebire aşa-numiţii critici *impresionişti*) că în chestiuni de gust *nu putem da judecăţi, ci putem emite numai opinii*, mai mult sau mai puţin interesante. Am arătat însă (§ 30), studiind concepţia kantiană, că această părere nu este adevărată şi că putem da judecăţi estetice tot aşa de sigure şi de acceptabile de toţi cei capabili să le priceapă, cum putem da şi judecăţi ştiinţifice, care şi ele pentru a fi acceptate trebuie mai întîi pricepute.

71 Cea dintîi condiţiune pe care trebuie s-o îndeplinească un estetician pentru a face cu siguranţă opera de selecţiune a capodoperelor este *simţul* sau *gustul estetic integral*.

Sînt critici care au un foarte fin simţ estetic în domeniul unei arte şi nu-l au în al alteia. Sînt alţii care au simţ critic foarte dezvoltat pentru anume genuri, dar nu pot gusta pe celelalte. Nu mai vorbesc de criticii de şcoală sau de cenaclu, care, distinşi şi isteţi în judecata operelor produse într-un anume cerc sau în anume direcţie artistică, nu vor să ştie de capodoperele altor şcoale şi cenacluri. Marele nostru critic Maiorescu, admirabil cînd era vorba de poezie, şi în specie de poezie lirică şi nuvelă, nu era însă un iubitor deosebit al teatrului sau, de exemplu, al picturii. Relevînd marele merit al lui Alecsandri din *Pasteluri*, el nu ne-a îndemnat totuşi să admirăm pe Grigorescu, care nu este decît un Alecsandri mai adînc în pictură. Avem critici care nu s-au convins încă de valoarea poeziilor lui Eminescu, deşi privesc cu admiraţie atîtea flori veştede ale „poeziei noua". Mai sînt iarăşi critici care nu pricep valoarea lui Caragiale, sub cuvînt că e un scriitor vulgar ; iar alţii care, preţuindu-l, îi diformă înţelesul creaţiunilor lui cele mai viabile. Voltaire admira cu atît de mari rezerve pe Corneille şi pe Shakespeare, că admiraţia lui se transforma la fiecare pas în basm. Şi nu ştii ce să spui de un Brunetière, pentru care cel mai mare scriitor al secolului lui Ludovic XIV nu e nici Corneille, nici Molière, nici Racine, nici La Fontaine, care reprezintă *poezia* franceză în acest secol — ci un orator, Bossuet. Esteticianul însă trebuie să poată gusta şi preţui capodoperele din toate şcoalele, din toate timpurile, de la toate neamurile şi să aibă sufletul primitor pentru toate genurile de artă şi poezie în care se declară specialist. Iar idealul este să aibă gust, dacă nu şi competinţă, în *toate* artele.

72 Un gust integral nu se poate avea fără o a doua condiţie, *puterea de obiectivitate*. Un critic pasionat poate fi interesant, dar nu e veridic. Un critic subiectiv poate fi scriitor, dar nu un cercetător de adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

Esteticianul trebuie să se rapoarte la operele pe care le judecă, întocmai ca omul de știință față de fenomenele ce observă. Esteticianul, ca și omul de știință, nu trebuie să aibă, vorba filozofului Bacon, nici un *idol*. Nici un sentiment egoist sau de clan, nici o prejudecată religioasă, artistică sau teoretică nu trebuie să-i împînzească ochiul. El nu trebuie să aibă o anume învățătură, ci toate învățăturile, nici o anume religie, ci toate religiunile, nici un anume neam, ci toate neamurile. Omenirea e una, și respectarea condițiilor generale ale acestei omeniri este singura îngrădire pe care trebuie să și-o impună. Îngrădire, și totuși libertate, întrucît condițiile frumuseții coincid cu interesele umanității. În privința aceasta, trebuie înlăturată opinia curentului critic rusesc care a făcut din poezie și artă *ancilla* politicii și care prin criticul Dobrogeanu-Gherea, la noi, îndeamnă critica, cînd intră în teatru, să nu-și lase prejudecățile la garderobă, „împreună cu umbrela și galoșii", ci să judece tot ce se reprezintă prin ochelarii proprii. În acest caz critica, firește, ca și literatura, devin instrumente de luptă. Nu e vorba de a-ți însuși opera și de a te încînta de frumusețile ei, ci de a căuta să vezi dacă ea îți mulțumește tendințele practice. Viziunea estetică este părăsită pentru acțiunea politică.

Evident, spectatorul care n-are cultură specială estetică și nici o obligațiune decît față de egoismul său, este liber să guste sau să nu guste o operă, s-o aprobe sau s-o dezaprobe, întemeindu-se pe una sau alta din prejudecățile sale — pe *idolii* săi —, la care nu e obligat să renunțe. Dar una e spectatorul, care caută în artă o distracție, și alta e criticul, a căruia primă datorie este să adîncească, să selecționeze și să valorifice. Adevăratul critic trebuie să facă abstracție de prejudecăți și să judece obiectiv.

73 O altă condiție, pe lîngă gust integral și obiectiv, este *experiența completă* a capodoperelor recunoscute în genul de artă în care vrea să fie mentor — experiență care să-i dea putința de a face comparație între operele noi, din care trebuie să selecționeze capodoperele, și între capodoperele trecutului. Această condițiune este adesea contestată de toate sensibilitățile tumultuoase și nedisciplinate și mai cu seamă de toate temperamentele individualiste și revoluționare, care nu au un vrăjmaș mai mare în contra tendințelor lor decît *tradițiunea*, reprezentată tocmai prin această experiență a capodoperelor recunoscute.

Acești critici consideră capodoperele clasice, care constituie tezaurul comun al cultului frumuseții în omenire, ca *banale*, ca lipsite de acel interes pe care, după dînșii, îl prezintă numai producțiile

Scanned with OKEN Scanner

noi. Pricinile care fac pe mulți să le dea dreptate sînt mai multe. Una dintre cele mai însemnate constă în felul cum pretutindeni se face învățămîntul literar. Considerînd, de exemplu, educația literară ca oricare învățămînt intelectual, autoritatea școlară, încurajată și de atmosfera dominantă a școalei istorice în literatură, crede că memorizarea rezumatului unor capodopere, la vîrsta cînd copiii nu sînt în stare să le pătrundă, împreunată cu memorizarea titlurilor și conținutului intelectual al altora, precum și a datelor privitoare la viața autorilor lor, este suficientă pentru a îmbogăți literariceşte sufletul copiilor și tinerilor pentru vîrsta matură. Memorizarea intelectuală a conținutului capodoperelor, precum vom vedea, nu ajută însă decît într-o măsură foarte redusă educația literară sau artistică. Dacă ea nu este însoțită, în același timp, de realizarea emoțiunii estetice și mai cu seamă de aducerea și readucerea în conștiință a acestei emoțiuni, mintea școlarilor se încarcă cu balastul memorizării titlurilor, rezumatelor și datelor în legătură cu atîtea capodopere, care astfel *părînd știute*, sînt deci pentru viitor banalizate. Cunoștința intelectuală veștejește arta și poezia. Din acest punct de vedere, învățămîntul de pe vremea helenilor era absolut superior. Copiii învățau pentru educația lor literară în școlile acelea una sau două capodopere : *Iliada* și *Odiseea* — dar le învățau, le pătrundeau, le *asimilau* în toată mișcarea adîncă a sentimentelor și pasiunilor lor. Ei învățau *să trăiască viața estetică* dintr-însele, și astfel acele capodopere le erau hrană sufletească nesecată pînă la bătrînețe. Enormă deosebire între învățămîntul adînc și real de atunci, și între erudiția stearpă de astăzi !

O altă pricină a banalizării capodoperelor — rămînem tot pe tărîmul literaturii — este însăși munca prin care ar trebui să înflorească : cititul. Oamenii citesc mult și superficial. Și sînt așa de mult învățați cu acest fel distractiv de a face literatură, că, decît să citească o capodoperă de două-trei ori, mai bine citește o sută de opere fără pic de genialitate. Negreșit, cu o astfel de educațiune artistico-literară, care pune accentul pe „multa", nu pe „multum", frica de banalitate și goana după noutatea oricît de extravagantă — se explică. Se explică, dar nu se justifică. O bună educație estetică cere de la estetician o experiență a capodoperelor artei și literaturii universale, iar de la omul cult, pătrunderea reală măcar a cîtorva din ele.

74 Dar nici gustul, nici obiectivitatea, nici experiența nu ajung unui estetician integral. El trebuie să aibă mai presus de toate o facultate temperamentală, *memoria secundară integrală*, una rațională,

stăpînirea principiilor estetice, şi una volitivă, *însuşirea în suflet a operei.*

Esteticianul trebuie să aibă nu atît o memorie de fapte şi de lucruri, pe care toţi o avem, şi pe care o putem numi *memorie primară*, cît o memorie de fapte şi lucruri cugetate de altul, *trecute prin altă conştiinţă*, ca elemente dintr-o creaţiune de sine stătătoare — memorie pe care, pentru aceasta, o numim *secundară. Memoria lucrului gîndit de altul e memoria specială a esteticianului.*

În acelaşi timp, această memorie secundară nu trebuie să rămînă numai în sfera intelectualului. O asemenea memorie o are eruditul, care n-are a face, în esenţa lui, întru nimic cu esteticianul. Memoria esteticianului trebuie să reţină nu atît reţeaua de idei ce constituie cuprinsul unei capodopere, cît mai cu seamă avînturile de energie şi sentimentele ce însufleţesc acea reţea de idei, cu ritmul, nuanţele, muzicalitatea, ce constituie viaţa ei adîncă estetică. Cercetătorul care nu simte, în aducerea lui aminte, pulsul de viaţă al capodoperei, palpitul ce bate în avîntul sentimentelor, în coloritul imaginilor, în rezonanţa armoniei, în combinaţia momentelor, în încordarea nodului, în accentul culminaţiei şi în calmul deznodămîntului, în mişcarea gîndirii fiinţelor închipuite şi, în ciocnirea sufletelor lor ; cercetătorul care nu vede, alături de conştiinţa sa, nenumăratele suflete, cu forma, lumina şi ritmul lor propriu, care dau suflet cristalizărilor sufleteşti ce se numesc emoţiuni lirice, eroi epici şi personagii dramatice ; cercetătorul care nu-şi dă seama de importanţa relativă a ideilor, sentimentelor şi avînturilor din a căror combinaţiune sintetică se încheagă viaţa psiho-fizică a capodoperelor — poate fi un filozof, un filolog, un istoric, ba chiar un psiholog, dar nici într-un caz un adevărat estetician. Esteticianul nu are a face cu rămăşiţele moarte ale realităţilor fizice, ci cu viaţa realităţilor estetice. El trebuie să aibă, pe lîngă o puternică memorie secundară, o memorie integrală, fără de care aceste realităţi estetice sînt doar fum şi pulbere.

75 Ca un coronament al tuturor acestor condiţiuni — şi mai mult ca un instrument de transmitere şi impunere a judecăţilor ce dă —, esteticianul adevărat trebuie să aibă cunoştinţa principiilor estetice, cu ajutorul cărora să-şi poată raţionaliza justele impresiuni ce le-a dobîndit de la diferite opere, în aşa fel ca judecăţile sale să aibă un reazăm nezdruncinabil.

Firește, critica curentă — cu deosebire în literatură — crede că-şi poate exercita menirea şi fără, zic ei, acest balast teoretic. Şi într-un anume fel au dreptate. Fundamentul judecăţii estetice îl

Scanned with OKEN Scanner

constituie gustul integral ; şi cine n-are acest gust, zadarnic va cunoaşte toate principiile estetice din lume. Cu ele şi numai cu ele, mai cu seamă cînd e vorba de o aplicaţiune superficială, putem oricînd arăta ca frumos ceea ce nu e frumos de loc, şi ceea ce este o simplă imitaţie fără valoare, ca o adevărată creaţie[a]. Din acest punct de vedere, nimic nu e mai sec şi mai rebarbativ decît o aplicare de principii fără fundamentul gustului. Şi, în acest caz, firește, *e preferabil să ai gust fără principii, decît principii fără gust.*

Dacă ne dăm seama însă că între aceste principii intră şi condiţiile pe care am văzut că trebuie să le îndeplinească un adevărat estetician : gust larg, obiectivitate, memorie secundară integrală, experienţă şi stăpînirea principiilor — atunci n-avem decît să excludem din rîndul adevăraţilor esteticiani pe toţi teoreticii care aplică principii estetice fără să fi îndeplinit celelalte condiţii, dar în acelaşi timp trebuie să recunoaştem că esteticianii, care, stăpîni pe principii, sînt în acelaşi timp înzestraţi şi cu calităţile de mai sus — sînt superiori criticilor empirişti. Aceştia, întemeiaţi numai pe un gust ce nu şi-l pot dovedi — deşi poate însoţit de un talent literar real —, fac din operele de artă simple prilejuri pentru a-şi arăta sagacitatea şi talentul literar, şi nu vor să ştie de interesul ştiinţific, şi deci critica lor e fără preţ.

76 Dar cea mai însemnată condiţie, fără de care toată lucrarea estetică şi critică nu are nici o valoare ştiinţifică, este condiţia după care esteticianul nu trebuie să scrie asupra unei capodopere pînă ce mai întîi nu şi-o însuşeşte ca pe o fiinţă de sine stătătoare, streină, dar care totuşi deatunci încolo face pentru totdeauna parte din propria lui conştiinţă. Este adevărat că criticul care posedă condiţiile esteticianului recunoaşte uşor operele de imitaţie, de îndemînare, de talent, şi nu-i trebuie multă vreme pentru ca să vază că sînt analizabile fără rest şi deci au o valoare trecătoare. Totuşi chiar această uşurinţă poate deveni un izvor de greşeli de preţuire, dacă operele nu sînt cercetate cu toată solicitudinea omului care vrea să afle adevărul, şi pentru sine, şi pentru alţii. O stăruinţă dar în studierea oricărui fel de opere e recomandabilă oricărui estetician ce vrea să stabilească judecăţi obiective.

---

a O esemplificare amuzantă a acestei idei, subscrisă E. Făgurescu, se află în *Tinerimea română* de prin anii 1895—1897, în care aplicîndu-se principiile şi metoda critică a lui Dobrogeanu-Gherea, se arată că unul din cei mai mari poeţi lirici ai noştri este... Aron Densusianu. Vezi şi *Analele literare*, fasc. III, 12, lucrarea lui Nicolae Dobrescu.

Scanned with OKEN Scanner

Această stăruință trebuie depusă înzecit și însutit cînd e vorba de capodopere. În literatură, îndeosebi, capodopera ce trebuie cercetată pentru a stabili judecăți obiective asupra ei nu este pipăibilă cu simțurile externe, decît în ce privește materialul de expresiune. Ființa ei cea adevărată este sîmburele psihic care desprins din adîncurile insondabile ale conștiinței mistice, determină forma materialului extern. Acest sîmbure trebuie cunoscut în ființa sa intimă, în organele și funcțiunile sale. El însă nu poate fi observat și pipăit decît cu intuiția noastră internă. Obiect intern, observabil numai prin intuiția internă, pentru ca să fie studiat el trebuie mai întîi de toate să fie *perfect realizat în sufletul nostru*. Fără această deplină realizare, observarea care duce la adevărul științific este o parodie. Negreșit, metodologia ne poate pune la îndemînă mijloace prin care să dirigem și să intensificăm această observație ; dar ea nu poate aduce roade decît dacă obiectul cercetat este *în adevăr* obiectul ce ne-am propus să cercetăm. Iar aceasta nu e posibil fără realizarea deplină despre care vorbim.

Ce depărtare este între acest fel de a face știință în artă și literatură și între obiceiurile introduse de diletantismul actualității, care consideră arta și literatura ca simple obiecte de împodobire exterioară a vieții ! Ce depărtare între știința artei și literaturii înțeleasă în acest fel, și între acela al istoriei literare, care dă preferință în opera poetică sau artistică elementelor ce au legătură cu viața exterioară a autorilor și a societății — elemente mai numai de natură intelectuală și superficială — și lasă la o parte ființa adîncă și plină de sens a capodoperelor ! Și din această cauză astăzi arta și literatura constă în umbre de imagini, însoțite de rezumate, nume proprii și date, pe cînd izvorul de viață rămîne ascuns la fundul conștiinței umane, unde trebuie găsit și unde nu poate fi explorat decît în condițiile expuse aci.

77 Îndeplinind toate condițiile de studiu științific al capodoperelor, putem să purcedem la acest studiu, mai întîi, cum am mai spus, colecționîndu-le, din mijlocul noianului de opere asemănătoare fără valoare. E chestiune acum de a ști ce drum trebuie să urmeze acest studiu în fazele lui ulterioare.

Știind că o capodoperă este un simplu prototip al nenumăraților indivizi ce sînt constituiți din nenumăratele idei, pe care atîtea capete omenești le au despre dînsa, și știind în același timp că ea se compune din două părți, una invariabilă, forma, și în parte armonia, și cealaltă, variabilă și infinit, fondul — studiul științific al unei capodopere poate prezenta trei direcțiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Prima direcțiune constă în a stabili în mod obiectiv cum s-a resfrînt pînă la începerea studiului nostru capodopera în mintea diferiților critici, istorici și filologi ce au vorbit despre ea, și de a fixa elementele comune ale înțelegerii lor. Acesta este, cum am spus mai sus (§ 68), singurul studiu istoric ce-l îngăduie știința literaturii, întrucît acest studiu nu scapă din vedere capodopera, ba încă îi îmbogățește conținutul prin diferite observații, fie și numai empirice, ale cercetătorilor.

A doua direcțiune (fie că din cercetarea istorică ne-a rămas sau nu vreun punct de orientare) este studiul capodoperei, ea în ea, mai întîi în ce privește elementele ei permanente, studiul elementelor formei și armoniei, adică studiul bibliografic, metric, filologic și arheologic.

Capodopera, deși reprezentată prin atîți nenumărați indivizi ce, deosebiți unul de altul, seamănă unul cu altul, întrucît sînt raportați la ea, are în adevăr niște elemente permanente, invariabile, și, în același timp, pipăite și accesibile observării și cercetării ca orișice obiect fizic : *forma și armonia*. Mai toată știința filologică și arheologică ce s-a desfășurat de aproape două veacuri încoace, avînd începuturi serioase încă din vremea Renașterii și chiar în timpurile clasice, n-a avut alt scop decît să restabilească forma originară a textelor, a statuilor, a tablourilor, a monumentelor arhitectonice. Ba mulți au susținut ca toată știința, de exemplu, a literaturii să fie redusă la acest studiu de bibliografie filologică-istorică, și anume pe temeiul că este singurul teren pozitiv, pipăit și obiectiv, în care se poate ajunge la rezultate sigure. Acest studiu însă, care cere multe cunoștințe și multă sagacitate, și cu toate că nu poate fi executat decît cu cunoașterea, uneori chiar literală, a capodoperelor, nu ne duce totuși decît la cunoașterea lor exterioară și superficială. Savanții aceștia ajung de cunosc capodoperele în toate amănuntele lor formale, dar, cu cît se afundă mai mult în acest studiu, în care e vorba de gramatică, sintaxă, stil, metrică, tehnică, istorie socială și culturală etc., cu atît le scapă înțelesul adînc, ființa însăși a capodoperelor în ceea ce au mai durabil și mai universal omenesc. Lucrarea acestor cercetători totuși este folositoare, și esteticianul trebuie să profite de ea, fără ca să admită că *aceasta* este știința ce trebuie să avem despre literatură.

A treia direcțiune, și cea mai importană, este studiul *fondului* capodoperei, care, deși atît de variabil de la individ la individ, trebuie pătruns, analizat, caracterizat, valorizat și clasificat, după ce

vom fi căutat să-i stabilim un înţeles cît mai aproape de prototipul său.

78 Două dificultăţi însă ne întîmpină în acest studiu. Întîia dificultate constă în a stabili înţelesul acestui fond, atunci cînd ştim că el, ca şi capodopera din care face parte, este insesizabil în însăşi fiinţa lui ; şi, a doua, în a pătrunde acest înţeles în aşa fel încît toţi cei ce ar vrea să-l studieze, la rîndul lor, să ajungă la aceleaşi concluzii ca şi noi.

Prima dificultate am putea s-o înlăturăm cu ajutorul analogiei ce am stabilit între capodoperă şi specia naturală. Precum faptul că speciile naturale trăiesc numai ca indivizi, ce sînt raportabili la un prototip insesizabil, nu împiedică pe omul de ştiinţă să le studieze şi să ajungă la concluzii pozitive în privinţa lor, tot aşa faptul că orice capodoperă nu trăieşte decît ca indivizi în conştiinţele noastre, aşa de deosebite unele de altele, nu poate împiedica pe literat să o studieze în mod ştiinţific, chiar dacă prototipul la care raportăm indivizii ce-i avem în conştiinţa noastră este, ca şi prototipul speciilor, absolut inaccesibil.

La aceasta însă ni s-ar putea obiecta că, pe cînd indivizii ce reprezintă specia trăiesc în spaţiu şi în timp şi sînt accesibili observării tuturor, indivizii ce reprezintă capodopera trăiesc în conştiinţa individuală a fiecăruia, şi nouă, în studiul nostru, nu ne este accesibil decît *individul nostru*, pe care-l observăm fără să ţinem seama de particularităţile celorlalţi indivizi, ce ne sînt inaccesibili. Prin urmare, oricît de exacte ar fi observaţiile noastre, ele nu pot avea valoarea obiectivă a observaţiilor din ştiinţele naturale, şi fiecare, raportîndu-se la individul său propriu, are tot dreptul să le conteste. De altminteri, toate discuţiile literare şi artistice, care constituie viaţa artistică şi literară la un popor, nu dovedesc decît tocmai acest lucru : fiecare se rapoartă la individul său, ca fiind cel mai aproape de prototipul capodoperei, şi fiecare vede altfel decît vede celălalt. Astfel s-ar putea zice că *tehnologia* — înţelegînd printr-aceasta *ştiinţa despre artă şi literatură* — va rămîne pe vecie o doctrină *subiectivă*, nicicînd o *ştiinţă*.

La aceasta se poate uşor răspunde, arătînd că şi în studiul speciilor naturale noi nu studiem toţi indivizii unei specii, ci numai cîţiva, şi rezultatele la care ajungem, studiind pe aceştia, le întindem apoi asupra tuturor. Inducţia, cu alte cuvinte, nu pleacă de la totalitatea cazurilor, şi de aceea, în ce priveşte studiul speciilor, se admite că certitudinea nu e tot aşa de sigură ca în ştiinţele experi-

Scanned with OKEN Scanner

mentale, unde legătura ce stabilim, prin ajutorul principiilor inducţiei cauzale, nu mai poate fi supusă îndoielii.

Nu este locul aci să dezbatem nedezlegata încă chestiune a gradului de siguranţă în ştiinţele simultane sau descriptive, de o parte, şi în ştiinţele succesive sau experimentale, de alta. Fapt este că noi alăturăm tehnologia şi, în specie, ştiinţa literaturii la ştiinţele descriptive şi ne mulţumim că putem stabili şi în tehnologie acelaşi grad de certitudine obiectivă ca şi în ştiinţele naturale.

Cu toate acestea tot mai rămîne o diferenţă între studiul speciei şi studiul capodoperei : specia nu numai e studiată după indivizi ce trăiesc în timp şi spaţiu, dar totdeauna, după *mai mulţi* indivizi ; capodopera, nu e studiată însă decît după *un* singur individ, şi *numai după unul*. La o privire mai de aproape a lucrurilor, uşor vedem însă că nu e nici o deosebire dintre un studiu şi celălalt. Studiul speciei după mai mulţi indivizi nu e în realitate decît un studiu de *control*. Acest studiu de control însă nu lipseşte nici la studiul capodoperei. Fiecare poate apropia individul său de al nostru şi fiecare poate vedea întrucît inducţiile noastre sînt exacte. Toată chestia e ca acest control să se facă pe indivizi completi şi sănătoşi, ceea ce nu se poate face decît dacă se dovedeşte că studiul de control presupune un individ obţinut în aceleaşi condiţii normale ca şi al nostru. Şi precum concluziile în privinţa unei specii nu pot fi infirmate prin observaţiile asupra monştrilor şi schilodiţilor din acea specie, tot aşa nu pot fi infirmate concluziile noastre de observaţiile făcute pe indivizi obţinuţi în alte condiţii decît acelea pe care le-am observat noi, ca să obţinem indivizi sănătoşi şi întregi. Cu alte cuvinte, precum în studiul speciei controlul nu poate fi făcut decît de aceia care vor fi observat-o *în aceleaşi condiţii metodologice* ca şi cercetătorul ei, tot aşa controlul în studiul capodoperei nu poate fi făcut decît de aceia care vor fi dovedit că şi-au făcut observaţiile asupra ei după *cerinţele metodologice ale tehnologiei*. Întreaga chestiune se reduce dar la instituirea unei metode de cercetare care, putînd să fie adoptată de toţi, pe toţi trebuie să-i aducă la aceleaşi rezultate.

79 Cu realizarea acestei cerinţe se rezolvă amîndouă dificultăţile semnalate. Din momentul ce poţi stabili o metodologie potrivită cu firea obiectului şi de aşa natură ca ea să fie privită ca singura ce poate fi întrebuinţată pentru a ne apropia cît mai mult de fiinţa tainică a capodoperei — din acel moment avem chezăşia că, atît cît se poate, îi putem prinde adevăratul înţeles, în aşa fel că toţi cîţi vor face aceeaşi cercetare vor fi nevoiţi să ajungă la acelaşi

Scanned with OKEN Scanner

rezultat. În acest caz, firește, nimeni nu mai poate contesta că rezultatele cercetărilor sînt obiective — nimeni dintre cei ce au spiritul științific și înzestrarea necesară pentru acest soi de studiu. Întocmai ca și în științele naturale.

Capitolul VI

CLASIFICAREA ARTELOR

80 Deși în exemplele ce am luat pînă acum ne-am raportat mai mult la literatură, principiile estetice analizate pînă aci privesc toate artele. Fie vorba de pictură sau arhitectură, de sculptură sau muzică, de mimică sau de poezie — capodoperele artistice și poetice se supun la aceleași principii. Toate sînt ființe psiho-fizice și toate, sub o formă sau alta, închid în conținutul lor frumusețea, adică posibilitatea infinită a emoțiunii estetice. Mai înainte de a ne restrînge în studiul nostru numai la literatură — nu putem trece peste o chestiune, care e în același timp și piatra de încercare a unei teorii estetice. E chestia clasificării artelor, dintre care face parte și poezia, cea mai însemnată ramură a literaturii.

Dacă frumusețea este *una*, cum se poate înfățișa în forme atît de deosebite ? De la arhitectura ce ne impresionează prin masa materialelor fizice cele mai grele — piatră, metal, lemn — pînă la poezia care ne mișcă prin armonia sunetelor însoțite de sensurile cele mai subtile, este o întreagă gamă de materiale — marmură, bronz, lut, culori, sunete, mișcări, cuvinte, oameni chiar și grupuri de oameni —, a căror rațiune de întrebuințare trebuie găsită undeva. De ce sînt atîtea arte și nu mai multe ? De ce capodoperele nu iau ca expresiune și fluidele ? De ce din solide, numai unele sînt întrebuințate ca element de expresiune a frumosului și nu și celelalte ? Iar din materialele întrebuințate de ce unele sînt mai expresive decît celelalte ? Și de ce unele imită natura și altele nu ?

81 Începînd cu această din urmă cestiune, trebuie să stabilim că arta nu e nici imitația naturii, nici *homo aditus naturae*. Imitația este falsificare, iar omul adăogat naturii nu înaintează nici pe om, nici natura. Sinteza dintre suflet și natură, a esteticii integrale, e cu totul altceva : este crearea unei *noi existențe*, care nu e nici suflet, nici natură, sau este amîndouă în același timp, dar pierzîndu-și fiecare caracteristicile proprii. Este psiho-fizicul sintetic, în deosebire

de psiho-fizicul analitic al ştiinţei şi psiho-fizicul concret al pragmaticii. Este, cum ştim, lumea fiinţelor psiho-fizice, pe temeiul afectivităţii, iar pentru constituţia lor *sînt de nevoie numai materiale care pot înlesni sinteza desăvîrşită dintre suflet şi natură*, indiferent dacă ele respectă sau nu formele fizice ale lucrurilor. Aşa fiind, faptul că unele arte par că imită natura, iar altele nu, nu are nici o importanţă. Cele care par că imită natura găsesc în această imitaţie un material mai propriu de sinteză între suflet şi natură ; iar cele care nu o imită, găsesc în restul materialului fizic anume însuşiri care înlesnesc această sinteză. Acest lucru e atît de adevărat, că artele cele mai vechi nu sînt artele imitative, ci tocmai cele care nu imită natură : arhitectura şi muzica.

Elementul care înlesneşte sinteza dintre suflet şi natură este *elementul simbolic*. Cu cît un material din natură devine mai uşor semnificativ, adică nuanţă dintr-o idee, cu cît un element sufletesc îşi încorporează mai repede semnificaţia, adică nuanţa ideii într-un asemenea material, cu atît acest material devine mai propriu ca să înlesnească sinteza dintre suflet şi natură. În acest proces de simbolizare avem, precum se vede, un element preponderant, ideea în care, precum ştim, avem ca element important elementul mistic. Acest element transformă mai întîi materialul fizic în substanţă pur sufletească : procesul de la impresia de dinafară la imaginea ce dă corp ideii. Şi acelaşi element apoi îşi găseşte forma în materia externă : procesul de la ideea încorporată intern la încorporarea ei externă. Principiul regulator al selecţiunii materialului de încorporare extern, şi, prin urmare, al diferenţierii artelor îl vom găsi deci tocmai în acest element mistic care, din unitatea lui internă se diferenţiază în conştiinţă în cele trei manifestări sufleteşti fundamentale, inteligenţă, sensibilitate şi voinţă. Studiind natura fiecăreia din aceste manifestări, vom găsi şi temeiul pentru care, din lumea materială, cutare material şi nu altul va servi la încorporarea artistică, şi vom găsi, în acelaşi timp, de ce avem atîtea arte şi nu mai multe sau mai puţine.

82 Inteligenţa e de natura spaţiului fizic ; sensibilitatea, de natura timpului ; voinţa, de natura cauzalităţii. Inteligenţa are forma simultană ; sensibilitatea, forma succesivă ; voinţa, simultan-succesivă. Inteligenţa e obiectivă ; sensibilitatea, subiectivă ; voinţa, subiectiv-obiectivă. Inteligenţa, ca şi spaţiul, reduce la simultaneitate obiectivă raporturile tuturor lucrurilor ; sensibilitatea, ca şi timpul, desfăşoară succesiv şi subiectiv toate impresiile ce ne vin de la natură, şi tot ce trăieşte simultan în conştiinţa noastră nu poate fi

simțit dacă nu se deșiră subiectiv, în succesiune ; voința unește cugetarea cu mișcarea, subiectivul cu obiectivul, întocmai cum cauzalitatea simultană determină în mod succesiv efectul.

Inteligența dar va impune în sîmburele psihic al ideii anume forme de artă, care vor avea de caracter spațialitatea, obiectivitatea și simultaneitatea — *formele arhitectonice*. Sensibilitatea la rîndul ei va impune și ea anume forme de artă, ce vor avea de caracter temporalitatea, subiectivismul și succesiunea : *formele muzicale*. Voința va impune, în fine, la rîndu-i, anume forme de artă, ce vor avea de efect cauzalitatea, obiectivitatea-subiectivă și simultan succesiunea : *formele dansului* (în care intră și mimica).

83 Prima artă *intelectuală* va fi *arhitectura ;* prima artă *afectivă* va fi *muzica ;* prima artă *volitivă* va fi *dansul*. Sînt cele trei simulacre de artă ale popoarelor primitive. Căci, în adevăr, aceste popoare își *fac un culcuș și-și împodobesc corpul* (căci și învesmîntarea tot un fel de arhitectură este), apoi *cîntă și joacă* cu mișcări expresive. Nu doar că aceste manifestări rudimentare sînt artă, precum în mod naiv cred toți istoricii de artă care vorbesc de evoluția artei. Ele sînt pur și simplu manifestări ale plăcutului în reprezentare, produse fizico-psihice de natură etnografică. Dar e interesant de constatat această coincidență de natură exterioară între categoriile acestor simulacre de artă și între categoriile de capodopere pe care le-a produs mai întîi umanitatea ajunsă la maturitate. Ceea ce au produs helenii mai frumos pe lume sînt monumentele arhitectonice cu cele trei stiluri, doric, ionic, corintic, care au devenit elemente esențiale ale arhitecturii din toate timpurile și a căror frumusețe, firește, cînd sînt bine întrebuințate, e admirată de toți. În al doilea rînd, au produs *muzica* și *dansul*, pe care însă, din nenorocire, nu ni le-au putut transmite și nouă. Viața religioasă cu care se confundă la heleni și viața politică, și care este cea mai înaltă formă de viață, constă din *temple*, în care statuile și sculpturile frontoanelor sau metopelor erau simple anexe ; din cîntări către zei, cîntări în care poezia era la început numai un element ajutător ; și din *procesiuni* adică din *dansuri stilizate*. De altminteri, arhitectura, muzica și dansul sînt cele mai simple și cele mai ușor realizabile arte : o alcătuire de lespezi, o alcătuire de sunete, o alcătuire de mișcări.

84 Firește, cel ce a zidit la început o locuință sau un templu, cel ce și-a modulat mai întîi glasul și-a slomnit primele imnuri, și cel ce și-a exprimat avîntul sufletului prin mișcări ritmice, nu s-a gîndit să facă și, cum am mai spus, *nici n-a făcut* capodopere artistice. Numai mai tîrziu, cu venirea reflexiunii contemplative, s-a

adăogat la ideea plăcerii provenite din satisfacerea unei nevoi fizico-psihice şi încîntarea artistică a lucrului care pătrunde în suflet, se face una cu el şi se îmbogăţeşte din fiinţa lui. Nu e vorba de a urmări acest proces cu care se îndeletniceşte atît de zadarnic istoria artei pe care a năvălit-o arheologia, etnografia şi folclorul. Între artă şi simulacrele ei, fie primitive, fie actuale, e deosebire de la lume la lume — de la lumea psiho-fizică la cea fizicopsihică —, şi nu se poate pune filiaţiune între dînsele, cum nu se poate pune filiaţiune între existenţa vîrcolacilor în lună şi principiul lui Arhimede, sau între activitatea bucătarului lui Napoleon şi faptele lui istorice. Arta este *una* de la apariţia ei şi pînă astăzi, şi faptul că, de exemplu, sculptura helenă a rămas un ideal pentru toate timpurile, deşi noi avem atîtea mijloace de încorporare artistică, nu face decît să întărească această aserţiune. Capodoperele, fie că s-au produs sau se produc la cine ştie ce popor mic şi umilit, au aceeaşi valoare artistică şi intră în conspectul general al artei, ca şi capodoperele clasice ale popoarelor cu mare renume din timpurile noastre. *Arta nu evoluează.* Ea e înflorirea unei noi lumi, care, între dînsa şi între manifestările ce seamănă cu ea, a tăiat orice drum de suire sau coborîre. Căci înflorirea e culminaţie, şi culminaţia e un punct final.

Acest lucru se mai dovedeşte şi prin faptul că, de îndată ce ajunge adevărată artă, adică fiinţă psiho-fizică, o manifestare etnografică, arheologică sau folclorică devine *autonomă*. Statua unui zeu, dacă e capodoperă, *încetează de a fi idol*. Şi capodoperele arhitecturii şi sculpturii helene, deşi au caracter religios, coincid tocmai cu pierderea acestui sentiment. Renaşterea cu frumuseţile ei păgîne, statuile şi tablourile unui Michelangelo sau Rafael nu mai sînt icoane decît pentru cei ce nu înţeleg arta.

Oricum ar fi, arhitectura, muzica şi danţul sînt artele fundamentale dictate, rînd pe rînd, de cele trei manifestări fundamentale în care se desfăşoară sîmburele mistic al sufletului omenesc. Acest lucru răsare şi din analiza esenţei acestor arte.

85 Arhitectura e reprezentanta *lumii fizice,* cu masa şi greutatea ei, întrucît o putem sălăşlui integral în sufletul nostru. Această lume, prin arhitectură, este astfel preformată şi alcătuită, că ne dă simţimîntul echilibrului, şi prin acest simţimînt *îi înţelegem* adînc sensul. Aceasta este valoarea simbolică a monumentului arhitectonic, şi în contemplarea lui îndeplinită dobîndim emoţia estetică, simţimîntul frumuseţii lui. Emoţia estetică arhitectonică este astfel de natură intelectuală, avînd însă, precum vom vedea, faţă de celelalte arte de aceeaşi natură, nuanţa volitivă, întrucît orice edificiu arhi-

tectonic nu poate fi înțeles fără un *scop practic*. Caracterul intelectual al arhitecturii se mai poate vedea din faptul că materialul ei de expresiune este lumea fizică, al cărei înțeles nu poate fi pătruns nici prin sensibilitate, nici prin voință, ci numai — și *integral* — prin inteligență. Știința pozitivă nu e altceva decît pătrunderea prin intelect a lumii considerată în întregime ca un fenomen fizic, ca fenomen ce nu-și schimbă natura prin actul cunoașterii [a].

86 Muzica e reprezentarea lumii *psihice*, întrucît prin material fizic o putem sălășlui în conștiința noastră. Această lume, prin muzică, este astfel transfigurată, că ne face să simțim ființa ei prin sonoritatea ritmică, cel mai fin din materialele lumii fizice și deci cel mai aproape de subtilitatea fenomenelor de conștiință. Valoarea ei simbolică este însuși adîncul mistic al conștiinței noastre, la care nu putem ajunge decît tocmai prin această sonoritate ritmică ce ne pătrunde sufletul. Emoțiunea estetică ce ne vine de la muzică este deci de *natură afectivă*, fiind, precum vom vedea, cea mai afectivă dintre toate artele din aceași categorie. Caracterul afectiv al muzicii se dă pe față prin faptul că ea lucrează de-a dreptul asupra sufletului nostru, iar țesătura fenomenelor sufletești este, precum se știe, de natură afectivă. Din pricina aceasta, muzica a fost considerată ca cea mai însemnată dintre arte (de exemplu Schopenhauer), ca una ce conține un tezaur de capodopere, în care sinteza organică se face pe temeiul unei sensibilități mai vii și mai adînci decît în oricare altă artă.

87 Dantul — și cînd zicem dant trebuie să înțelegem orice ritm al mișcărilor omenești, compus în vederea unei expresivități imediate a avîntului de viață, și deci și *mimica* — e reprezentarea lumii *fizico-psihice*, întrucît ca atare vrea să se sălășluiască în conștiința noastră. Această lume, prin dant, este astfel stilizată, că ne face să trăim ființa ei, prin ritmica și echilibrul mișcărilor, care sînt un material greu și subtil în același timp, întrucît e vorba de însuflețirea unui obiect solid — corpul omenesc, organele și membrele lui — prin fluidul descărcării nervilor motori. Prin soliditatea corpului omenesc și echilibrul lui static, dantul e arhitectură ; prin voiciunea ritmică a mișcărilor și înțelesul adînc ce pot să-l aibă, dantul este muzică. Valoarea simbolică a mișcărilor dantului este energia ritmului vieții noastre în ce are mai exultant, mai biologicește expresiv. Emoțiunea estetică ce ne dă dantul este deci de natura voin-

---

a Vezi 11, *Știința literaturii*.

Scanned with OKEN Scanner

ţei, fiind — precum am mai spus — cea mai energetică dintre toate artele din aceeaşi categorie.

88 Arhitectura, ca artă *intelectual-voliţională*, se coordonează, pe baza aceluiaşi temei ce-a diferenţiat-o de muzică şi dant, cu două arte : una *intelectual-intelectuală* (cea mai intelectuală dintre toate artele), *sculptura*, şi cealaltă *intelectual-sensitivă* sau *afectivă*, *pictura*. Scopurile practice care nuanţează coloritul intelectual al arhitecturii se maschează în monumentele arhitectonice cu monumente sculpturale şi picturale, statui, grupuri şi basoreliefuri, tablouri, fresce şi decoraţiuni.

Sculptura reprezintă echilibrul intern şi mlădierea externă a *vieţii biologice*, care nu e decît *partea organică* a lumii fizice. Fiinţa psiho-fizică, reprezentată printr-o capodoperă sculpturală, sălăşluieşte în sufletul nostru, pătrunzînd într-însul ideea echilibrului şi ideea mobilităţii vieţii, dar redate într-un singur obiect, cu o singură însufleţire. Viaţa biologică este astfel simplificată în formele ei exterioare şi astfel transfigurată prin genialitatea creatoare, că-i vedem adînc şi de-a dreptul — şi ca făcînd parte din sufletul nostru însuşi — atît echilibrul, cît şi mobilitatea ei mlădioasă. Sentimentul frumuseţii unei sculpturi constă în înţelegerea acestui echilibru şi a acestei mobilităţi, pe care genialitatea creatoare a sculptorului ne-o sugerează prin poziţia ce o dă corpului omenesc, prin forma mlădioasă a membrelor, prin mişcarea justă imprimată întregului, care, deşi complex, îşi găseşte unitatea în schiţarea unei acţiuni simple, dar plină de semnificaţie. Într-aceasta stă valoarea simbolică a acestei arte, şi din contemplarea ei sufletul ni se umple de emoţiunea estetică, semnul frumuseţii. Această emoţie, venind numai de la o combinaţie dintre materialul semnificativ al corpului omenesc şi dintre mlădierea mişcărilor vieţii, cere o cît mai mare simplificare a materialului, în care se încorporează frumosul : marmoră sau gips, bronz sau lut, în care sînt indicate formele semnificative. Printr-acestea se accentuează intelectualismul acestei arte, care culminează în ceea ce numim seninătatea antică. Această seninătate, în adevăr, nu e decît simţimîntul intelectual al unităţii dintre echilibrul corpului solid şi dintre mobilitatea vieţii. Caracterul intelectual al sculpturii, şi mai accentuat decît al arhitecturii, se vede tocmai din aceste particularităţi. Dependentă întru ce priveşte felul materialului de arhitectură, sculptura îşi accentuează intelectualismul prin simplificarea materiei fizice de încorporare şi prin calitatea emoţiunii estetice.

Scanned with OKEN Scanner

89 Pictura este o artă *intelectual-afectivă*. Este o artă dependentă de arhitectură — ca şi sculptura —, întrucît e vorba de reprezentarea unei părţi din lumea fizică solidă — şi anume a înfăţişării ei —, dar se deosebeşte de arhitectură, întrucît această reprezentare este împreunată cu mişcările *vieţii sufleteşti*. Tocmai pentru că în această artă încearcă să treacă pe primul plan viaţa sufletească, elementul material de expresiune este mult mai subtil decît acela al arhitecturii şi sculpturii. El e redus la culoare şi în acelaşi timp, şi tocmai din această pricină, cele trei dimensiuni sînt reduse la două. Rămînînd tot în sfera lumii solid-fizice prin cea mai mare parte, pictura pătrunde în sfera lumii sufleteşti, fără însă ca aceasta să devină preponderentă. Fiinţa psiho-fizică, reprezentată printr-o pictură, pătrunzînd în sufletul nostru, izbuteşte să sălăşluiască, o dată cu ea, toată viaţa sufletească ce este capabilă să exprime. Înfăţişarea lumii fizice solide este astfel transfigurată prin desenul şi colorítul genialităţii creatoare, încît poate să exprime multe nuanţe ale lumii sufleteşti. De nevoia de a exprima această finete de nuanţe este cerută şi varietatea coloritului şi preciziunea desenului. Şi tot din nevoia de a lăsa să filtreze cît mai mult stările sufleteşti, o reproducere exactă şi minuţioasă a realităţii fizice sau fizico-psihice nu are caracter pictural. Emoţiunea estetică ce ne dă o pictură stă în uşurinţa cu care stările sufleteşti, fie ale pictorului. fie ale personagiilor, fie ale amîndorura, ni se înfăţişează cu toate nuanţele lor în culoarea ajutată de desen. Această impresie de unificare şi echilibrare, prin subordonare a celor două elemente atît de contrarii, subliniază valoarea simbolică a acestei arte. Prin reunirea materialului fizic solid cu starea sufletească subtilă se stabileşte în acelaşi timp caracterul ei intelectual şi afectiv în acelaşi timp.

90 Muzica, artă prin excelenţă, afectivă — deci *afectiv-afectivă* —, exprimă prin cea mai subtilă substanţă materială, sunetul, de-a dreptul stările noastre sufleteşti. Ea e dictată de necesităţile sensibilităţii, precum arhitectura este dictată de necesităţile inteligenţei contemplatoare. Dar precum arhitectura, artă intelectuală, cu nuanţă volitională, are ca anexe sculptura, artă pur intelectuală, şi pictura, artă intelectual-afectivă, tot aşa şi muzica, artă afectivă (şi încă pur afectivă), trebuie să aibă alături alte două arte — amîndouă afective, dar una cu nuanţă intelectuală şi alta cu nuanţă volitională : o muzică intelectuală şi o muzică energetică.

Muzica intelectuală este poezia ; muzica energetică nu îndrăznim să spunem că e cinematograful, care este mai mult pictură vo-

Scanned with OKEN Scanner

liţională şi poezie mută, dar dacă nu e cinematograful, sigur e că trebuie să se mai ivească o artă cu caracterul succesiunii, subiectivităţii şi afectivităţii energetice, care să se coordoneze, pe lîngă muzică, cu poezia. E poate arta care bîlbîie în elucubraţiile futurismului şi a altor încercări analoage moderne, care însă n-a ajuns, cel puţin pînă acum, la nici o realizare artistică. Ne rămîne dar să schiţăm doar sensul poeziei.

91 Poezia creează fiinţe de sine stătătoare cu ajutorul cuvîntului, care e muzică şi înţeles în acelaşi timp. Prin muzicalitate ţine de lumea fizică prin ceea ce are mai subtil : sunetul ; prin înţeles (şi înţelesul aci nu e luat numai în sens logic, ci şi afectiv şi energetic) ţine de lumea sufletească în manifestările ei cele mai limpezi. Aceasta, de altminteri, e şi marea deosebire dintre muzică şi poezie. Muzica se slujeşte de sunetul fără înţeles şi atinge de-a dreptul rădăcina sufletului omenesc, elementul lui mistic ; poezia se slujeşte de sunetul cu înţeles şi poate sălăşlui în sufletul nostru fiinţe psiho-fizice care au şi elementul mistic, conştient şi inanalizabil, şi în acelaşi timp şi manifestările conştiente şi analizabile ale inteligenţei, sensibilităţii şi voinţei noastre. În acest fel, muzica este arta părţii mistice din sufletul omenesc, al unităţii ei originale, ale adîncului, unde sufletul se leagă cu natura ; poezia este arta nu numai a acestei părţi (fără de care o poezie nu poate fi o capodoperă), dar şi a sufletului întreg cu toate manifestările lui conştiente şi analizabile. Poezia este artă afectivă, dar în acelaşi timp intelectuală şi integrală, întrucît materialul ei de expresiune poate reda, mai mult ca oricare altă artă, partea luminoasă şi conturată (deci partea intelectuală) nu numai a noţiunilor, dar şi a sentimentelor şi tendinţelor noastre de orice natură. În sentimentul vieţii sufleteşti, obscure şi luminate, ce vibrează în muzica cuvîntului, stă valoarea simbolică a acestei arte. Şi din analiza elementelor ce constituie această valoare simbolică, vedem limpede caracterul ei afectiv cu nuanţă intelectual-integrală. Dar asupra poeziei vom reveni în capitolele următoare.

92 Dar în afară de artele în legătură cu arhitectura şi muzica, mai avem artele în legătură cu *danţul*, ce are caracterul pur energetic. Prin danţ înţelegem orice mişcări ale corpului omenesc care au un înţeles artistic. In danţ intră cortegiile, procesiunile şi pompele ; în danţ, intră mimica şi arta dramatică. Danţul, ca acţiune oratorie, intră ca element secundar şi în literatură. El are drept material

Scanned with OKEN Scanner

corpul omenesc, fie singur, fie mai multe, pînă la mii, în care număr pot intra şi actorii şi spectatorii. Danţul, ca şi arhitectura şi muzica, fiind o artă dictată de voinţa umană pură, se coordonează cu alte două arte tot energetice, dar una avînd caracter intelectual, *teatrul*, şi alta avînd caracter afectiv, *opera*.

93 Teatrul este poezia jucată. Fondul teatrului este poezie ; forma este danţ — arta dramatică —, expresiunea prin mimică, gesturi, atitudini, grupări şi mişcări de grupe omeneşti, a fondului poetic. Capodopera teatrală este reprezentaţia teatrală în care, ca şi la danţ, actorii şi spectatorii formează un tot. Nu se poate închipui o reprezentaţie teatrală fără spectatori, căci în efectul total al emoţiunii dramatice spectatorii sînt influenţaţi de actori şi actorii de spectatori. Emoţiunea dramatică se multiplică prin această influenţă reciprocă şi, în unitatea ei, cuprinde şi pe unii şi pe alţii.

Teatrul e reprezentarea soartei umane, întrucît o putem sălăşlui în sufletul nostru, prin arta dramatică. Prin această artă soarta umană este astfel preformată şi transfigurată că, oricare ar fi personagiile ce iau parte la acţiune şi oricare ar fi această acţiune, noi o simţim ca a noastră, fie că rîdem, fie că plîngem, fie că rămînem în stare contemplativă. Valoarea lui simbolică stă tocmai în această identificare sufletească între noi şi personagiile de pe scenă. La ea nu putem ajunge decît dacă arta dramatică se supune poeziei, şi deci dacă actori, regisură, decoraţie, figuraţie se subordonează, în tendinţa lor de expresivitate, fondului poetic. Emoţiunile estetice pe care ni le dă teatrul poartă diferite numiri, cu care vom face cunoştinţă în estetica literară.

94 Opera, şi prin operă înţelegem cu deosebire opera lui Wagner, care ne-a dat cîteva capodopere ale acestei arte, e o artă voliţională, afectivă prin faptul că ea se exprimă prin arta dramatică, dar şi prin arta cîntecului, şi deşi are la temelie un poem dramatic, fondul adevărat îl constituie muzica ce se adresează cu deosebire adîncurilor noastre sufleteşti, afectivităţii noastre.

Opera este poezie jucată, dar mai cu seamă cîntată, deci cu fond preponderent muzical ; forma e artă dramatică şi arta muzicală, adică arta execuţiunii muzicale prin instrumente şi prin voce omenească. Capodopera ei, ca şi capodopera teatrală, este reprezentaţia în public, în care emoţia ce vine de la execuţie este intensificată cu emoţia publicului, formînd împreună o unitate.

Scanned with OKEN Scanner

Emoţiunea operei este, în teorie wagneriană, care e cea adevărată, emoţiunea mistică socială. Opera este eminamente o operă de artă populară, operă de artă a marilor mulţimi, în care elementul mistic iese la iveală mai puternic şi mai vizibil decît în oricare artă. Miraculosul este resortul ei cel mai caracteristic. Culoarea de basm a tablourilor, mitologia romantică, mistica creştină, sînt elementele din care muzica scoate efecte extraordinare prin rezonanţa sufletească a marelui public. Faţă de un asemenea public, legenda lui Wotan şi a Brunhildei ia viaţă, faptele de nevinovăţie eroică ale unui Siegfried nu ne izbesc prin fantasticul lor, călătoria în luntrea trasă de o lebădă a lui Lohengrin sau înverzirea toiagului de pelerin a lui Tannhäuser sînt lucruri care parcă fac parte dintr-o realitate sufletească în care trebuie să credem, ca şi în realitatea fizică. Cele mai puternice emoţiuni artistice la reprezentarea unei opere de Wagner *(Tannhäuser, Lohengrin, Walkiria)* sau la *Simfonia IX* a lui Beethoven se pot avea. Repercusiunea sentimentală adoarme simţul realităţii mulţimii ; sufletul adînc omenesc, cu toate marile sentimente, iese la suprafaţă, şi omul, uitîndu-se cu desăvîrşire pe sine, simte că i s-a insinuat o dată cu capodopera dumnezeirea însăşi, atotputernică şi atotiertătoare din suflet.

95 Toate celelalte arte asemănătoare — *artele* aşa-numite *mici sau industriale,* arte care de cîteva decenii, din pricină că produsele lor sînt accesibile numai bogaţilor, ce s-au înmulţit atît de mult în civilizaţia burgheză de astăzi — sînt sau arte *folositoare* sau de *rafinament,* iar nu artă adevărată. Artele decorative, industria literară, arta vaselor de lux, arta covoarelor, arta îmbrăcămintei şi-a mobilierului sînt produse ale rafinamentului şi n-au întru nimic a face cu arta adevărată. Sînt dezvoltările firesti ale plăcutului în reprezentare, iar nu ale frumuseţii. *Rafineria* şi *arta* fac parte din două lumi deosebite : Rafineria din lumea fizico-psihică, arta, din cea psiho-fizică. Rafineria este delicatizarea simţurilor, fără adaosul vreunei emoţiuni sau gîndiri profunde ; arta este îmbogăţirea întregului suflet cu adaosul unei fiinţe, ea însăşi suflet cu nuanţe mistice şi conştiente, într-o subordonare organică şi unitară. Rafineria mîngîie ; arta înalţă. Rafineria este distincţiune socială şi sărăcie sufletească ; arta poate fi sărăcie socială, dar cea mai înaltă noblete şi bogăţie a inimii. Rafineria îngraşă vanitatea ; arta îmbogăţeşte sufletul. Rafineria este trîndăvie şi blazare ; arta este înviorare şi viaţă. Pe drumul rafineriei, te duce bogăţia ; pe-al artei — Dumnezeu.

Scanned with OKEN Scanner

SECȚIUNEA II

ESTETICA LITERARĂ

Capitolul I

ESTETICA ȘI LITERATURA

96 Sfera esteticii și sfera literaturii se încrucișează. Nu tot ce se înțelege prin literatură cade în sfera esteticii, cum nu toate problemele esteticii privesc literatura. În același timp, o parte din estetică trebuie să se ocupe cu literatura, precum o parte din literatură trebuie să țină în seamă principiile esteticii. Literatura, în cel mai larg sens al cuvîntului, cuprinde orice produs scris sau vorbit, care închide într-însul o gîndire care poate interesa și pe alții. Aibă sau nu valoare literară, adică estetică — fie științifică sau practică —, un astfel de produs intră în literatură. În acest sens, de exemplu, se vorbește de literatura unei cestiuni, înțelegînd printr-aceasta toate scrierile care pot s-o lumineze.

Literați sînt toți cei ce scriu, cu gîndul să fie citiți și de alții ; literatură, tot ce se scrie cu acest gînd. În specie, studiile istorice și mai cu seamă filologice, tractatele științifice și didactice, cărțile de întrebuințare profană și religioasă, basme și descîntece, cîntece de lume și bătrînești, proverbe și locuțiuni, tot ce se înțelege prin oratorie, prin proză, prin poezie, toate vorbirile și scrierile în care s-au depus înțelepciunea și hazul celor de jos și celor de sus, celor culți și celor inculți sînt literatură.

Dar nu de toată această literatură se ocupă estetica.

Cele mai multe din aceste produse sînt de interes ori practic, ori sentimental, ori intelectual, și tot ce se prezintă cu acest interes unilateral *nu e de natură estetică, ci psihologică*. Ele sînt dictate de unele sau altele din trebuințele noastre fizico-psihice ; într-însele nu se vede oglindit întreg sufletul omenesc și nu pot prinde interesul tuturor și în toate timpurile. Sînt produse ce interesează pe specialiști sau numai pe anumiți oameni, fiind emanate din sfera uneia sau alteia din manifestările noastre conștiente. Ele nu țintesc la valoare estetică sau, chiar dacă țintesc, nu *pot* ajunge să fie ființe *psiho-fizice încorporate în cuvînt*, cum sînt capodoperele poetice.

Din capul locului dar, pentru-a intra în studiul literaturii, e nevoie de a separa, precum am arătat în estetica generală, capo-

Scanned with OKEN Scanner

doperele literaturii de operele literare, în sensul larg biblio-filologic al cuvîntului.

Din ştiinţa literaturii în cel mai strîns sens al cuvîntului fac parte numai capodoperele *poeziei*, care e singura artă literară desăvîrşită.

97 Cu toate acestea, dintre operele enumerate ca nefăcînd parte din literatură, în sensul cel mai înalt al cuvîntului, sînt unele care deşi nu sînt fiinţe de sine stătătoare, căci nu pot fi înţelese fără viaţa autorilor lor, totuşi prezintă anume însuşiri ce le apropie de capodoperele poeziei, într-atît că mulţi bucuros le confundă cu ele. Sînt operele aşa-numite de talent, în care unitatea organică nu este obţinută pe baza elementului mistic şi adînc din care izvorăşte ideea generatoare, ci pe baza elementelor *conştiente ale sufletului omenesc*. Aceste opere —, deşi incomplete din punct de vedere al esteticii integrale, deşi adică nu sînt opere datorite genialităţii creatoare, ci numai imaginaţiei combinatoare, nu inconştientului mai presus de noi, ci conştientului, ce singur pare că constituie întreaga noastră viaţă sufletească — joacă un rol aşa de însemnat în cultura generală a unei epoce şi mai cu seamă a unui neam, că nu pot fi trecute cu vederea într-un tractat de ştiinţă literară. Cu atît mai mult însă, ele trebuie ierarhizate, iar valoarea lor arătată în adevărata lumină. Ele constituiesc ca un fel de piedestal pe care tronează capodoperele, şi deci studiul lor este cu atît mai trebuincios, cu cît vrem să punem într-un relief mai viu pe acestea.

Vom avea dar de stabilit, din capul locului în literatură, luată în cel mai larg sens al cuvîntului, trei categorii de produse :

1 produse literare fără valoare estetică ;

2 produse literare cu valoare estetică aparentă — scrierile literare de talent ;

3 produse literare cu valoare estetică reală — produse datorite genialităţii creatoare şi constituind totalitatea fiinţelor psiho-fizice încorporate în cuvînt. Dintre aceste trei categorii, cea dintîi e lăsată pe seama bibliografiei şi istoriei literare. Cea de a doua va găsi un loc în ştiinţa literaturii în măsura în care operele ce ea cuprinde vor lămuri pe cele din a treia categorie [a].

---

a Vezi mai departe, cu deosebire *Critica literară*.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

FONDUL CAPODOPEREI LITERARE

98 Capodoperele literare sînt mai întîi de toate capodoperele poetice — poezia.

Poezie înseamnă frumusețea cuprinsă într-o ființă psiho-fizică, în care materialul de expresiune este cuvîntul (limba în genere). Capodopera poetică trebuie dar să înfățișeze organele esențiale ale unei opere artistice și, în același timp, particularitățile ce derivă din faptul că materialul în care se încorporează e cuvîntul.

Din estetica generală știm că poezia este o artă afectiv-intelectuală. Aceasta însemnează, pe de o parte, că ideea generatoare, în mișcarea ei de propulsiune dinamică, din adîncurile unde sufletul se unește cu natura — spre pragul conștiinței poetului —, aduce cu sine și atrage la sine cu deosebire *stări sufletești afective*, care se cristalizează împrejurul ei sub privirea lăuntrică emoționată a poetului. Pe de altă parte, ideea generatoare, după ce s-a încorporat intern, mai cu seamă în stări sufletești afective, se încorporează extern în materialul cel mai intelectual dintre materialurile întrebuințate de celelalte arte — în *cuvinte*, care, pe lîngă elementul fizic — *sonoritatea* —, au un conținut psihic — *sensul*.

Ca orice capodoperă artistică, opera poetică va trebui să fie o ființă de sine stătătoare, dar această ființă, fiind materializată în cuvînt, va trebui să aibă două existențe : una internă, *concepțiunea* sau *fondul*, și alta externă : *expresiunea* sau *forma*, fiind legate între ele prin elementul mistic al *armoniei*.

99 Concepțiunea sau fondul capodoperei poetice este compusă din stări sufletești ce reprezintă întreg sufletul omenesc — stări sufletești intelectuale, afective și volitive —, cristalizate pe baza afectivității într-un singur corp, ale căruia elemente componente sînt *simultane*. Poetul, cînd și-a conceput opera sa și concepția sa a ajuns la maturitate, trebuie cu o singură privire să-i îmbrățișeze întreaga ființă. Tot așa cititorii unei opere nu pot zice că o cunosc, dacă nu pot cuprinde în conștiința lor, cu o singură privire, toate elementele ei esențiale. *Fondul operei poetice este de natură simultană.*

Forma sau expresiunea este, dimpotrivă, de natură *succesivă*. Noi nu putem lua cunoștință de făptura unei opere poetice fără să n-o citim, cuvînt după cuvînt, întreagă. În timpul citirii, diferitele elemente ale concepțiunii se așază în conștiință, adăogîndu-se unul

Scanned with OKEN Scanner

către altul şi, sintetizîndu-se unul cu altul, ajung de reproduc în mintea noastră întreg cristalul sufletesc ce a constituit fondul simultan din conştiinţa poetului. Iar cunoştinţa noastră despre această operă constă în putinţa de a cuprinde, simultan, într-o privire lăuntrică, toate particularităţile pe care le-am primit succesiv.

Fiind unul simultan, şi cealaltă succesivă, nu putem pricepe cum fondul şi forma pot constitui una şi aceeaşi fiinţă — fiinţa psihofizică a capodoperei —, decît prin existenţa unui organ mijlocitor. Simultaneitatea n-are decît un singur punct de contact cu succesiunea, şi legătura stringentă dintre fond şi formă — forma nefiind decît prelungirea în material extern a fondului — nu s-ar putea face decît printr-un organ intermediar de natură simultan-succesivă. Acest organ este *armonia,* care e de natură mistică — sufletească şi materială în acelaşi timp —, organ prin excelenţă psiho-fizic. Fondul, armonia şi forma sînt cele trei organe fundamentale ale capodoperei artistice, organe complexe, compuse din mai multe elemente cu diferite funcţiuni, pe care le vom specifica la locul lor.

100 Pentru a studia aceste organe şi elemente din care se compun, va trebui să le observăm mai întîi în mişcarea de desfăşurare a forţei pe care o produce sinteza dintre natură şi suflet, pînă ce, prin armonie, ea prinde corp intern şi apoi încorporare externă. Această forţă *elementară* este *ideea generatoare,* iar mişcarea ei spre încorporare cuprinde trei stadii :

Primul stadiu este *stadiul mistic* sau *elementar* al naşterii ideii generatoare, stadiu aproape incognoştibil, ca şi taina fecundării plantelor şi animalelor, ca şi aceea a combinării corpurilor. În taina acestui stadiu nu putem pătrunde decît indirect, prin efectele ei pe care le întîlnim în celelalte stadii. Este stadiul în care se stabileşte primordial armonia dintre fond şi formă, după ce s-a stabilit sinteza dintre suflet şi natură.

Al doilea stadiu este *stadiul psihic,* în care surprindem procesul de încorporare sau de cristalizare al ideii generatoare în stări sufleteşti selecţionate prin puterea afectiv-electivă, dictată de armonie, a ideii generatoare.

În fine, al treilea stadiu cuprinde procesul de încorporare — tot prin armonie — al ideii generatoare, ce-a dobîndit un corp psihic, în materialul extern al cuvîntului. E stadiul propriu-zis *psiho-fizic.*

Aceste stadii nu pot fi analizate în timpul desfăşurării lor, mai întîi din pricină că ele se succed aproape implicîndu-se unul într-altul, în aşa fel că, de îndată ce ideea generatoare se iveşte, ea şi începe să-şi încorporeze stările sufleteşti cu care se armonizează, ba chiar

Scanned with OKEN Scanner

și expresiunea verbală ; iar dezvoltarea ei constituie însuși procesul ei psiho-fizic de armonizare, încorporare și conturare. A doua e că acest proces n-ar putea fi observat, analizat, formulat decît de însuși poetul creator — lucru imposibil pentru că, de îndată ce un asemenea poet ar încerca să-și analizeze și să-și pătrundă tainele creațiunii, din acel moment procesul însuși de creațiune, care este și trebuie să rămînă inconștient ca orice zămislire, încetează sau devine fenomen fizico-psihic, ca toate mișcările conștiente prin care ne conservăm existența fizică.

Singurul mijloc ce ne rămîne pentru a pipăi procesul de dezvoltare în aceste stadii ale creațiunii sînt inducțiile ce le putem trage din analiza operelor literare, mai cu seamă cînd se prezintă cu variante de valori deosebite [a].

Și e de mare interes dar ca, cercetînd aceste stadii, să constatăm în același timp și înfățișarea celor trei organe fundamentale, care, deși formîndu-se succesiv, sînt totuși totdeauna în faze de dezvoltare deosebite prezente în fiecare dintre cele trei stadii.

101 În ce constă *fondul, armonia* și *forma* în *stadiul mistic* ? Firește, nu e vorba de a enumera diferitele forme sub care se poate prezenta stadiul mistic în inspirațiunea diferitelor capodopere. O enumerare interesantă, deși credem necompletă — și dintr-un punct de vedere psihologic, iar nu psiho-fizic în sensul esteticii integrale —, se găsește în *L'imagination créatrice* de Ribot. Ceea ce este esențial este că, cu oricîte forme s-ar prezenta ideea generatoare în stadiul mistic, un lucru [este] sigur : ea se prezintă ca o cristalizare fragmentară și necompletă. Manuscrisele unora din capodoperele poetice o dovedesc. De exemplu *Urfaust al* lui Goethe, sau și mai la îndemînă manuscrisele lui Eminescu, în care găsim în mod pipăit că, pînă să ajungă la forma definitivă a multora din capodoperele sale, poetul a încercat mai multe variante. Această cristalizare necompletă ne dovedește că ideea generatoare, la început, este numai parțial conștientă, că, de cele mai multe ori, corpul ei esențial se găsește afundat în adîncul inconștient al ființei poetului — în partea mistică a sufletului. Atît de întunecată e uneori ideea generatoare, că nu sînt rare cazurile în care fragmentul inițial își schimbă cu desăvîrșire sensul o dată cu încorporarea ei definitivă. Un exemplu

---

a Observațiuni asupra creațiunii pot face mai bine literații care, după multe încercări, recunoscîndu-și neputința artistică, au devenit esteticiani. Tot așa de bine le poate face critica activă, adică aceea care ia parte directă la desăvîrșirea capodoperelor artistice.

din experienţa proprie. Poemul *Pe Golgota* de George Gregorian, în care sigur găsim genialitate creatoare, ideea generatoare este de natură religioasă : este convertirea lui Iosif teslarul, tatăl lui Isus Hristos, la adoraţia dumnezeirii. Blestemînd la picioarele crucii răstignitului de Dumnezeu, pentru că i se părea că făcuse pe Isus instrument al egoismului lui şi-l adusese în floarea tinereţii la acea moarte îngrozitoare, fără să-i pese de durerile sale de părinte, Iosif îşi aduce aminte de momentele strălucite din viaţa fiului său, şi, privind într-una capul crucificatului, transfigurat de lumina lunii, ajunge deodată la înfiorător de neaşteptata idee că fiul său, din pricina căruia blestemă pe Dumnezeu, e Dumnezeu însuşi. În această stare sufletească el nu poate să facă altceva decît să cadă la picioarele crucii, cerîndu-şi cu umilinţă iertare pentru impietatea ce făcuse. Ei bine, natura profund *religioasă* a unei idei atît de originale n-a împiedicat ca această capodoperă a literaturii să răsară în conştiinţa poetului mai întîi sub forma *antireligioasă*. Frumuseţea ideii generatoare a stat multă vreme ascunsă în pătura mistică a sufletului, şi ea n-a trimis în conştiinţa poetului decît o parte secundară şi neesenţială a ei : blestemul în contra dumnezeirii egoiste ! Aceasta însemnează că între natură şi suflet, în sinteza lor inconştientă, pentru a da naştere ideii generatoare, nu se stabilise *armonia conştientă* decît între nişte elemente secundare, care luate singure ar fi putut să ne facă să credem că ideea generatoare e cu totul de altă natură decît ceea ce era în realitate. Ceva mai mult. Această armonie era într-un fel completă, întrucît ea se stabilise nu numai între o parte a ideii şi stările sufleteşti selecţionate, pentru a o exprima, ci şi între acest fond şi între forma de încorporare externă, în limbă.

102 Această stare de lucruri ne duce la mai multe concluziuni. Scriitorul cu genialitate creatoare să nu se lase înşelat de facilitatea conştientă cu care i se pare că construieşte o operă. Facilitatea conştientă duce la naşteri pripite, la monştri literari, iar nu la capodopere. Cea mai mare parte din producţia lui Balzac, marele romancier francez, suferă de această grabă de a produce mult. Este pricina numită *primitivism*. În acelaşi caz sînt marii scriitori, a căror facilitate de stil acopere, în conştiinţa lor, lipsa reală de fond. În acest caz e mai toată producţiunea dramatică a lui Victor Hugo, în care numai lirismul poetului trăieşte estetic, nu şi personagiile. Este pricina numită *manierism*. Scriitorul nu trebuie să confunde ideea generatoare, care e inconştientă, cu ideea care se poate formula cu conştiinţă. Este marele defect al producţiei literare germane, care în

Scanned with OKEN Scanner

cea mai mare parte nu e de natură poetică, ci ideologică. Este defectul numit *ideologism*.

Primitivismul duce la opere ce nu pot trăi, din pricină că mare parte dintr-însa a rămas în sufletul scriitorului. Manierismul duce la opere cu o formă care caută să se dispenseze de fond. Ideologismul duce la opere ce interesează inteligența filozofică, dar nu sufletul.

103 Marii scriitori — un Shakespeare, un Goethe, un Victor Hugo —, deși trec de *genii*, totuși nu totdeauna au genialitatea creatoare. Shakespeare are cele mai minunate opere dramatice din lume, dar și cele mai caracteristic slabe (*Titus Andronicus*). Goethe, cu toată înalta lui conștiință artistică — sau poate tocmai din pricina ei —, deși totdeauna interesant, ca de altfel și Shakespeare, are nu prea multe capodopere în poezia sa lirică, deși una în adevăr grandioasă, *Faust*; două-trei în poezia dramatică (*Torquato Tasso, Ifigenia în Aulida*), una desigur în poezia epică (*Hermann și Dorothea*), restul, lucrări de talent. Același lucru și cu Victor Hugo, al căruia extraordinar talent *literar* i-a stînjenit neînchipuit adevărata *poezie* ce-ar fi putut să dea. Pricina este ori primitivismul, ori manierismul, ori ideologismul. Și este lucru de critic ce-și cunoaște misiunea ca, în judecata operelor literare, *să nu se ia după prestigiul autorilor, ci după frumusețea reală a operelor*. În același timp scriitorii înzestrați cu genialitate creatoare pot să scoată învățătura că nu au un mai mare vrăjmaș în sufletul lor decît excesul de încredere în forțele lor de creațiune. De cele mai multe ori, acești scriitori cred că *tot* scrisul lor are viața estetică — și-și închipuiesc că dacă rămîn la propriile lor străduințe adesea nu destul de încordate și evită contactul cu alți literați sau iubitori de literatură, își păstrează mai bine originalitatea. Convingere falsă, care îi duce la producția atîtor opere literare care sclipesc parcă de o viață nouă, o zi — dar îndată se văd a fi opere moarte.

104 În acest stadiu, tocmai din pricina că de cele mai multe ori ideea generatoare nu ajunge decît parțială și cu multe elemente secundare în conștiință, e cu neputință să determinăm elementele fondului, necum ale armoniei sau formei. Atît putem spune că acest fond se prezintă cu o parte inconștientă și cu alta conștientă, cu partea inconștientă venind de la natură, și cu cea conștientă venind de la suflet; și că ideea generatoare în acest stadiu o putem caracteriza ca *materialitate conștientă* sau ca *conștiință simțită, dar necugetată*. În al doilea rînd, putem spune că procesul mergînd de la inconștient la conștient, sau mai bine, de la conștiința *simțită* la con-

Scanned with OKEN Scanner

știința *cugetată*, sinteza dintre părțile conștiente ale ideii generatoare și între stările sufletești, în care caută să se încorporeze, se face sub impulsul adînc și conștient al suflului mistic numit *inspirațiune* sau *spontaneitate mistică*, element care se intelectualizează sub forma așa-numitei *intențiuni artistice*. Această intențiune adesea se confundă cu *formularea abstractă* a ideeii generatoare. Anume vorbind de o capodoperă, literatul este adesea silit să întrebuințeze expresii, ca de exemplu : Într-o *O scrisoare pierdută*, Caragiale *vrea* să ridiculizeze ambiția politică, sau în *Faust*, Goethe *vrea* să ne arate cum nemulțumirea omului modern își găsește coronamentul în filozofia bunului-simț al activității folositoare. Această expresie „poetul vrea" indică în același timp și *intenția artistică* și *ideea generatoare*. Este o expresie falsă, provenită din faptul că noi *punem pe același plan activitatea genială cu activitatea meșteșugarului sau a omului în genere, adică o concepem ca fizico-psihică, cînd ea este psiho-fizică*. În realitate, poetul *vrea prea puțin* și în orice caz *nu vrea* ceea ce înțelegem prin acele expresii în care formulăm ideea generatoare.

Așa-numita inspirațiune e o stare în mare parte și afectivă, nu numai intelectuală, dar mai cu seamă energetică. Fiind într-o stare afectivă — în stare de încîntare față de începuturile de cristalizare a ideii generatoare —, poetul *atunci* nu e stăpîn pe idee. Travaliul inconștient al ideei generatoare îi atîță în acest chip sufletul și poate că exagerarea ei — mai cu seamă în temperamentele nervoase moderne — de multe ori e chiar dăunătoare execuțiunii operei.

Oricum ar fi, inspirațiunea sau spontaneitatea mistică, sub forma intenției artistice, călăuzește activitatea de concepțiune și execuțiune a capodoperei. Ea e dovada că sinteza dintre natură și suflet se face cu preponderarea sufletului, și că această preponderare se mărește în măsura trecerii spre stadiul psihic și mai cu seamă spre cel psiho-fizic.

105 Inspirația poetică, fiind o stare sufletească conștientă și complexă, trebuie să aibă însă cele trei laturi ale sufletului : inteligența, sensibilitatea și voința. Numai sub această formă e completă. Inspirațiunea e un complex în care intră, ca element intelectual, *intenția artistică* ; ca element afectiv, *emoțiunea*, în care intră *încîntarea sufletească* și *sensibilitatea electivă* artistică, și ca element volitiv, *energia de execuțiune*. Poetul știe *cam* încotro merg cristalizările stărilor sale sufletești : este intenția artistică. Poetul este răpit de un fel de beție încîntătoare cînd compune : este încîntarea sufletească. Poetul își dă toată silința ca această cristalizare să-și găsească forma desăvîrșită externă : este energia de execuție.

Scanned with OKEN Scanner

Lipsa unuia sau altuia din aceste elemente aduce cu dînsa o lipsă sau alta în opera dată. Lipsa intenției artistice duce la *confuziunea* elementelor poetice, ca de exemplu : în așa-numita „poezie nouă". Lipsa emoțiunii estetice face ca opera să fie rece. Lipsa energiei de executare face ca opera să aibă *imperfecții* de formă. O capodoperă poetică nu poate lua naștere decît dintr-o spontană inspirație mistică sau completă.

106 Fondul mai mult schițat, în stadiul mistic, se precizează aproape definitiv în stadiul psihic, sub forma de *imagine*. În acest stadiu genialitatea creatoare intensifică inspirațiunea atît ca intenție, cît și ca emoțiune și energie de execuțiune. Ideea generatoare devine conștientă aproape în întregimea ei și se dezvoltă în cele trei direcții de manifestare a sufletului — în direcția volițională, afectivă și intelectuală.

Astfel, în direcția voinței ea se arată ca o *energie selectivă* ce poate să atragă, ca să i se încorporeze, anume stări sufletești din conștiința poetului, dîndu-le valoarea psiho-fizică de imagini și să respingă pe celelalte, care rămîn să facă parte din personalitatea omenească a poetului, păstrîndu-și mai departe caracterul lor fizico-psihic. Dar în exercitarea acestei puteri, ideea generatoare este călăuzită de manifestările ei din direcția afectivă. Stările sufletești menite să devină imagini și să întrupeze ideea sînt atrase de proprietatea ei *afectiv-electivă*, care este ea însăși în concordanță cu emoțiunea ce poetul simte mai mult față de unele combinațiuni, pe care le preferă, și mai puțin față de altele, pe care nu le acceptă. Acesta este *simțul critic*, neîntrecut de simțul nici unui critic de pe lume, pe care-l are poetul față de materia în care-și va încorpora ideea generatoare. Nimeni ca el — ce e drept *inconștient* — nu are mai exact simțimîntul de ce-i trebuie sau nu-i trebuie, pentru ca să-și întregească concepția sa. Este simțimîntul cauzalității sintetice [a], este simțimîntul necesității legăturilor dintre diferitele stări sufletești, din care el își alcătuiește construcția internă, este simțimîntul care asigură unitatea și organicismul intern al capodoperei.

107 Cînd poetul simte în adevăr că ideea generatoare i s-a ivit întreagă în conștiință, cu toată energia și cu toată puterea ei afectiv-electivă, nimeni mai mult ca dînsul nu poate ști ce-i trebuie pentru încorporarea ei. Șovăirile ce se întîmplă să le simtă, tacit sau expres — și mai mult tacit decît expres —, sînt dovada peremptorie că el nu este încă stăpîn în conștiința lui pe ideea generatoare. În acest

a Vezi Nota din *Estetica generală* § 49.

caz intervenţiunea criticii active, dacă este competentă, poate fi salutară, şi poetul trebuie să recurgă la dînsa, fără ca printr-aceasta să se crează înjosit. Poetul dar trebuie, mai-nainte de toate, să fie sincer faţă de frămîntările sufleteşti ale creaţiunii.

Din pricina extraordinarului simţ critic pe care, cînd e stăpîn deplin pe ideea generatoare, îl are faţă de capodopera sa, poetul este expus unei primejdii : începe să se creadă critic şi pentru produsele altora şi, întrucît se ştie creator de frumuseţe, începe să-şi închipuie că singura frumuseţe literară pe lume este *numai* a lui. Poetul din contemplativ devine combativ şi-şi zdruncină activitatea artistică, pentru ca să lupte pentru un anume *ideal estetic*. Din artist devine oarecum om politic. Şi astfel încep să se întemeieze şcoalele literare, cercurile, cenaclurile — pînă la individualismul aşa-numitelor „gaşce“ [a]. De pe piedestalul marii şi unicei arte pe lume, poetul cade în domeniul istoriei literare. El începe să nu mai intereseze lumea cu operele sale, ci cu personalitatea sa. Din creator devine idol. În acest caz, firește, el încetează de a mai interesa ştiinţa literaturii : e victima istoriei.

108 Ideea generatoare, care s-a arătat în direcţia voinţei, ca energie atractiv-repulsivă, şi în direcţia sensibilităţii, ca facultate afectiv-electivă, se arată în direcţia intelectuală, pe de o parte, subiectiv, ca intenţie artistică intensificată, iar obiectiv, ca activitate plastică. Din acest punct de vedere, *ideea generatoare a capodoperei poetice are o funcţie supremă : construcţia plastică, imaginea*. Intenţia artistică cumpăneşte, socoteşte spaţiul de desfăşurare succesivă a operei, iar activitatea ei plastică construieşte imaginile şi ideile cu care dă contur stărilor sufleteşti emoţionale, selecţionate de activitate afectiv-electivă. Aceste două activităţi ale ideii generatoare sînt cele mai primejdioase pentru creatorii literari, mai cu seamă în epoca de decadenţă. Celor mai mulţi, care se îndeletnicesc cu literatura li se pare că e destul să aibă o intenţie artistică pe care bucuros o confundă cu ideea generatoare şi că, o dată ce o au, e destul să alerge după imagini plastice cît mai neobişnuite, pentru ca să fie consideraţi ca creatori de frumuseţi poetice. Întreaga lucrare duce la opere *voite*, cu sclipiri falşe, în care lipsa fondului în zadar este mascată de strălucirea căutată a formei.

109 Acţiunea energetică, afectivă şi intelectuală în stadiul psihic, nu ar ajunge însă să producă efecte poetice geniale dacă cristalizarea imaginilor nu ar dobîndi şi unele calităţi speciale de la

---

a Vezi mai departe *Critica literară*.

adîncimea spontaneităţii mistice a ideii generatoare. Aceste calităţi sînt : *valoarea absolută* în legătură cu energia ; *valoarea estetică*, cu emoţiunea selectivă de încorporare a emoţiunii artistice şi *valoarea simbolică*, în legătură cu intenţia artistică şi activitatea plastică.

110 Valoarea absolută în legătură cu energia ideii generatoare ne dă, prin vibrarea internă a imaginilor în care se încorporează şi care se va transmite formei externe —, impresiunea infinitului sau absolutului spaţial şi temporal. Această idee nu are nimic metafizic în ea, cu toată aparenţa contrarie. Energia ideii generatoare are puterea să ne facă să simţim că ceva nu există *numai* pentru timpul şi locul în care se produce, ci pentru eternitate. Energia ideii dintr-un personagiu ca Faust, ca Hamlet, sau ca Ahile din *Iliada* are viaţa veacurilor, şi nu poate fi legată de un loc şi un timp, deşi ca element de cadru acest loc şi timp există în mod ideal. Nimic mai impresionant decît această vibraţie interioară a imaginii generatoare ce însufleţeşte concepţiunea. Dacă eliminăm palpitul sufletesc care se conturează definitiv prin avînt sufletesc şi ritm, orişice capodoperă îşi pierde viaţa estetică. Ea joacă acelaşi rol ca şi pulsul vieţii, pe care-l dau bătăile inimii. Ce mai rămîne din *Napoleon II* al lui Victor Hugo, dacă-i luăm avîntul sufletesc şi ritmul înaripat ? Ce mai rămîne din *Scrisoarea I* de Eminescu, dacă-i luăm lărgimea acestui avînt şi tainica rezonanţă a ritmului ? Şi ce mai rămîne din atîtea personagii ale dramei clasice şi romantice fără energia particulară a *afirmării vieţii lor veşnice ?*

111 Valoarea estetică, care se adaogă la activitatea afectiv-electivă a ideii generatoare, constă în simţimîntul de stăruitoare admiraţiune faţă de procesul *necesar* de cristalizare al imaginilor selecţionate pentru a da corp ideii. Oricum ar fi corespondentele reale ale acestor imagini — plăcute, dureroase sau senine, atrăgătoare, repulsive sau indiferente, „frumoase", urîte sau lipsite de semnificaţie —, din momentul ce au fost selecţionate de activitatea afectiv-electivă a ideii generatoare şi, prin urmare, au fost designate ca cele mai potrivite să crească şi să perfecţioneze organismul intern al capodoperei, din acel moment ele nu ne mai interesează ele prin ele, ci prin *relaţiunile necesare* ce se stabilesc între ele şi între elementele lor infinite de o parte, şi între ele şi celelalte imagini selecţionate mai-nainte şi infinitele lor elemente, de alta. Ele încetează de a mai fi plăcute sau repulsive, dureroase sau atrăgătoare ; ele devin *elemente necesare* ale întregului, iar *simţimîntul acestei necesităţi ţine sufletul poetului într-o perpetuă încîntare, pentru că conştiinţa lui simte că s-a îmbogăţit cu un element nou de existenţă.*

Scanned with OKEN Scanner

Cu alte cuvinte, imaginile care au fost selecționate și încorporate în idee își pierd tonul lor afectiv real și iau în loc *valoarea estetică* ce le dă posibilitatea ca corpul ce formează să se sălășluiască nu numai fără repulsiune, dar cu încîntare, în orice altă conștiință omenească. Emoțiunea, numai încîntare sufletească la început, a devenit și *estetică*. Talentul s-a ridicat la genialitate.

Pentru punerea în relief a acestei idei, luăm un exemplu, credem, crucial, Richard al III-lea de Shakespeare. Acest personagiu, după cum însuși se descrie, este atît de respingător ca fizic și atît de înjosit ca moral, că, dacă ni-l închipuim în realitate, avem impresiunea că niciodată și nimeni n-ar putea să-l ia ca materie pentru contemplarea poetică. E o ființă în care urîtul fizic și moral îl exclude din sfera estetică în înțelesul esteticii inductive sau experimentale. Această estetică l-ar considera absolut impropriu ca material poetic. Cu toate acestea, Shakespeare, cu genialitatea sa creatoare, a putut să facă din Richard al III-lea una din cele mai impresionante figuri ale poeziei dramatice. Unul din mijloacele pe care l-a întrebuințat, desigur instinctiv, a fost mai întîi faptul că i-a dat un rol de răzbunător al fatalității, care după blestemele reginei Margareta trebuia să urmărească familia lui Eduard IV, pe care Richard III o distruge ca să ajungă rege ; și al doilea, prin faptul că poetul îl înconjoară cu personagii mult mai ignobile sufletește decît el. Relativ cu atmosfera fatală a piesei și cu moralitatea personagiilor ce-i servesc de instrumente, Richard III apare ca un personagiu eroic, care are o vină tragică din pricina căreia cade — și nimic mai mult. Ceea ce era neplăcut devine *necesar*, ceea ce putea să fie plăcut, dar neestetic, devine estetic, adică efect al unui element organic dintr-o ființă psiho-fizică de sine stătătoare.

Astfel se dovedește și adevărul asupra naturii emoțiunii estetice, care în realitate nu e un *anume sentiment* superior de plăcere, ci o *încîntare generală* a întregii noastre ființe care simte că s-a îmbogățit cu o nouă ființă, pe care, deși streină, o vedem că se unifică organic cu noi și devine un obiect de veșnică contemplație în sufletul nostru.

112 Valoarea simbolică în legătură cu intenția artistică și cu activitatea plastică a ideii generatoare derivă din însăși sinteza dintre suflet și natură. Cînd, prin intuiție, sufletul pătrunde natura, atunci natura înviază, devenind simbolul unei anume stări sufletești, iar sufletul devine corp prin tabloul din natură, care a devenit simbol (cap. VI). Această valoare simbolică o dobîndesc imaginile : ele nu devin poetice pînă ce nu au această semnificație fie ascuns, fie implicit sau evident. În orice caz, o imagine poate fi oricît de

Scanned with OKEN Scanner

atrăgătoare, ea ne poate impresiona ca o realitate, *chiar ca o realitate artistică, dar nu ca o realitate estetică.* Așa-numita școală naturalistă, care crezînd, cu Zola, că arta e natura văzută printr-un temperament, caută să producă opere poetice descriind toate ororile din lume, fără altă grijă decît aceea a *temperamentului artistic,* cade tocmai în greșala de a da drept imagini poetice imagini plastice fără valoarea lor simbolică.

Dar pe cît de greșită este școala naturalistă cu această procedere, tot așa de greșită este și școala simbolistă, care crede că urmărind numai valoarea simbolică a imaginilor fără individualizarea și conturarea lor plastică ajunge la poezie. Valoarea simbolică, de natură sufletească, nu poate să-și aibă prețul decît întrucît este aderentă la o icoană plasticizată a naturii. Ea reprezintă semnul vizibil că între suflet și natură s-a *întîmplat* o adevărată îmbrățișare, fapt *pe care nu-l poate face sufletul singur* — sau, dacă-l face, însemnează că renunță la procreație.

113 În al treilea stadiu, fondul capătă desăvîrșirea prin expresia verbală, care dă conturul definitiv capodoperei. Toată activitatea din stadiul psihic, împreună cu elementele ce-i dă valoarea mistică, se concentrează în amănuntul succesiv al formei, sub influența armoniei.

Armonia, în adevăr, în mod implicat, se găsește și în stadiul mistic și în cel psihic, dar nu-și găsește desfășurarea decît prin trecerea explicită de la simultaneitatea fondului la succesiunea formei. Ea călăuzește pașii intenției artistice, care acum, prin valoarea simbolică dobîndită, devine *plan* și *compoziție;* apoi afectivitatea electivă, care prin valoarea estetică devine acum muzicalitate și, în fine, energia de încorporare, care prin valoarea absolută devine *ritm.* Cuvîntul ales nu e ales după înțelesul noțional, ci după valoarea lui ritmică, muzicală și formală, adică după însușirea elementelor de fond ce vor să devină pipăite printr-însul.

Aci e marea deosebire între literații care vor să facă artă plecînd de la formă, și între poeții care nu ajung la cuvînt, decît după ce sînt însufleți[illegible] de un fond și conduși de inspirațiunea completă. Și pe aceasta se întemeiază osîndirea *artei pentru artă în acest înțeles,* și întronarea conceptului de artă pentru artă în înțelesul esteticii integrale. Aceasta nu înțelege arta decît pentru ea însăși, dar pornind din genialitatea creatoare ce nu vrea să știe de nici un interes al personalității omenești a poetului. Arta care pornește de la cuvînt spre fond este tot atît de vană și de moartă ca și arta care, pornind de la un fond tendențios, se silește a deveni instrument de luptă în favoarea unui scop exterior.

Scanned with OKEN Scanner

114 În aceste trei sinteze succesive din care răsare ca printr-o *generaţiune spontanee* noua *specie*, care e *capodopera*, elementul activ şi propulsiv pare a fi sufletul conştient de scopul şi de mijloacele sale, mai cu seamă în timpul stadiului psihic. Cu toate acestea, natura e prezentă prin elementul instinctual, care rămîne veşnic ascuns, *dar veşnic prezent în armonia cu care forma se adaptează la fond*. Cine cunoaşte de aproape pe poeţii înzestraţi cu genialitate creatoare rămîne într-o necontenită mirare faţă de uşurinţa cu care ei mînuiesc elementele formale ale expresiei. Fără să se gîndească, versul le vine de-a gata, cuvîntul cel mai potrivit îl găsesc fără muncă, iar rimele li se înfăţişează de la sine. Acesta e talentul înnăscut, care nu poate fi înlocuit cu nici o învăţătură — talent căruia nu-i lipseşte decît elementele adînci ale spontaneităţii mistice pentru ca să ajungă la adevărata creaţiune.

115 Din cele de pînă acum se vede că *fondul* capodoperei *nu se cuprinde întreg în stadiul numit psihic*. Unele elemente se preformează în stadiul mistic — în idee ; iar desăvîrşirea n-o găsesc decît în stadiul psiho-fizic — în formă.

Aceeaşi observaţiune o putem face şi pentru *armonie* şi *formă*. Pentru a stabili o demarcaţiune între aceste trei organe ale capodoperei, putem zice, după analiza de pînă aci, că fondul este constituit de elementele conştiente şi simultane ale ideii generatoare în procesul ei de încorporare : imaginea ; forma este constituită din elementele succesive şi materiale, cînd ideea a ajuns la expresivitate : cuvîntul ; iar armonia este constituită din elementele conştiente şi inconştiente de natură simultan-succesivă, dictate de procesul ce se întîmplă în stadiul mistic şi continuîndu-se pînă la deplină încorporare în stadiul psihic şi psiho-fizic. Deşi deosebite prin natura lor, ele sînt aşa de strîns unite, că putem zice că forma nu e decît prelungirea fondului în material extern, armonia fiind puntea de trecere de la una la alta, punte pe care o azvîrle între una şi alta actul mistic de îmbrăţişare dintre suflet şi natură.

Aşa fiind, şi vrînd să studiem mai pipăit elementele fondului, va trebui într-o oarecare măsură să facem şi studiul formei. Ba pentru a ne da seama de natura fondului în aceste diferite stadii, va trebui să urmărim în mod inductiv şi invers, procesul de încorporare pornind de la formă, trecînd prin imagine (fond) şi ajungînd la idee. Va trebui dar să analizăm fondul, arătînd mai întîi care dintre elementele lui aderă mai mult la formă ; apoi să analizăm imaginea ca fond propriu-zis şi, în fine, elementele din fond, aderente la idee.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

ELEMENTE DE FOND ADERENTE LA FORMA CAPODOPEREI LITERARE

116 Căutînd să analizăm elementele de fond ce determină imediat cuvintele în care se îmbracă o capodoperă şi care constituie forma ei, va trebui s-o facem pe temeiul unui exemplu simplu şi concis. Credem că aceste condiţii le îndeplineşte poezia lui Eminescu *Somnoroase păsărele* [a].

Comparînd limba întrebuinţată în această capodoperă şi între limba dezbrăcată de farmecul poetic — adică comparînd cuvintele cu valoarea ce au în această poezie cu aceleaşi cuvinte cu valoarea lor din dicţionar, fie din cel mai dezvoltat, găsim ce anume elemente de fond determină limba şi fac din cuvinte inerte, cuvinte într-aripate (ἔπεα πτερόεντι) ale lui Homer, şi din cuvinte moarte, cuvintele „însufleţite" *(les mots ont une âme)* ale lui Victor Hugo.

117 Dezgrădinînd din textul poetic aceste cuvinte, vedem că ele păstrează anume elemente care sînt comune limbii poetice şi limbii comune. Astfel vedem că în poezie toate cuvintele au un sens

---

[a] Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele —
Noapte bună !

Doar izvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace ;
Dorm şi florile-n grădină —
Dormi în pace !

Trece lebăda pe ape
Între trestii să se culce
Fie-ţi îngerii aproape,
Somnul dulce !

Peste-a nopţii feerie
Se ridică mîndra lună,
Totu-i vis şi armonie —
Noapte bună !

Scanned with OKEN Scanner

limpede și precis, pe care orice român cu oarecare cultură le-ar pricepe, atît pe fiecare în parte, cît și în raporturile dintre ele. Astfel cuvintele „lună", „armonie", „lebădă", „înger", „pasăre", „grădină" etc. Dar în același timp ne dăm seama că sensul acestor cuvinte este mai precizat în poezie, decît dacă luăm fiecare cuvînt în parte. Cuvîntul „a se culca" luat singur se aplică de obicei la oameni care se așază jos lungiți, cînd vor să doarmă ; dar se aplică și la animale. În afară de acest înțeles, mai are însă și sensul de a „se așeza la pămînt" *fără intenția* de dormire. În poezie are numai sensul de „a se culca să doarmă păsările". Înțelegînd dar ce înseamnă „a se culca", adică știindu-i *noțiunea*, vedem în același timp că această noțiune este vagă, cînd luăm cuvîntul singur, dar cît se poate de precisă în textul poetic.

În același timp, vedem că, o dată cu înțelesul noțional al lucrurilor, cînd auzim cuvintele se deșteaptă în mintea noastră, mai confuz sau mai limpede, icoana lucrurilor despre care se vorbește : parcă vedem un „izvor", un „codru", un „lac", o „lebădă" ; dar iarăși aceste icoane sînt mai limpezi, mai *conturate* în poezie decît dacă am examina înțelesul fiecărui cuvînt în parte. Cu alte cuvinte, între cuvîntul izolat și între cuvîntul din poezie sînt două elemente comune, amîndouă de natură intelectuală ; *noțiunea și reprezentarea (reziduul reprezentativ)* lucrurilor. Dar cu deosebirea că noțiunea în poezie e *contur*, iar reziduul reprezentativ este *imagine*. Împreunîndu-se într-o singură impresie în opera poetică, putem să le cuprindem sub termenul de *imagine plastică*.

118 Cuvintele din această poezie, pe lîngă acest înțeles, au chiar luate singure încă un element. Este elementul afectiv, care face ca unele cuvinte să ne placă sau să ne displacă mai mult decît altele. Desigur, că „cuib" e mai puțin plăcut decît „înger" și „feeria nopții" e mai plăcută decît „codru negru". „Păsărelele", în generalitatea lor, sînt mai indiferente decît „lebăda", și „apa" mai indiferentă decît „visul". Dar elementul comun pe care-l putem numi *ton afectiv* dispare cînd cuvintele sînt întrebuințate în poezie : cuvintele din poezie — chiar cele mai repulsive, cum ar fi „cuibul" — au o dulceață comună, care la analiză se vede a proveni din pricina sentimentului necesității cu care au fost alese și încorporate, precum și din pricina sentimentului poetului față de acest proces de cristalizare. Cu alte cuvinte, tonul afectiv — care vine de la lucruri și pe care, fiind același mai pentru toți oamenii, îl putem numi *afectivitate externă* — dispare și este înlocuit cu tonul afectiv *par-*

Scanned with OKEN Scanner

ticular al poetului, pe care pentru aceasta îl putem numi *afectivitate artistică*. Afectivitatea externă devine *afectivitate artistică*.

119 Pe lîngă imaginea plastică de o parte, şi afectivitate artistică pe de alta, mai găsim la cuvîntul izolat încă un element : un fel de energie interioară, care ne sileşte să pronunţăm cuvîntul mai tare sau mai slab, mai viu sau mai tărăgănat, mai cu accent sau mai fără accent. Este *tonul energetic*. Acest element se găseşte în cuvintele din poezie, dar cu altă fizionomie decît în cuvîntul izolat. În versul :

Trece lebăda pe apă
Între trestii să se culce

avem nouă cuvinte care, izolat luate, mai toate îşi au accentul bine caracterizat. În orice caz vorbele „trece", „lebăda", „între" sînt bine accentuate, şi, cu toate acestea, în pronunţarea estetică a versului, parcă numai cuvintele „apă", „trestii", „culce" şi „lebăda" sînt accentuate. Aceasta însemnează că energia fiecărui cuvînt, arătată prin suirea şi coborîrea tonului, se află modificată în vers printr-un anume *ritm* al stărilor sufleteşti care face să pricepem şi mai bine gîndirea şi sufletul poetului. Tonul energetic este dar *comun* cuvîntului cînd e izolat şi cînd e întrebuinţat în poezie ; dar cuvîntul din poezie devine *mai expresiv*, printr-un element ce nu se găseşte deloc în cuvîntul singur — *ritmul*. Tonul energetic şi cu ritmul pot fi cuprinse amîndouă sub termenul de *energie expresivă*.

Limba în care găsim imagini plastice, afectivitate artistică şi energie expresivă este limba ce întîlnim, de obicei, în *operele literare de talent*.

120 În *Somnoroase păsărele* de Eminescu, în care nu întîlnim numai talent, dar şi *genialitate creatoare*, cuvintele mai cuprind însă şi alte elemente ale fondului.

Imaginile plastice ne arată contururile lucrurilor, dar nu ne arată *viziunea* lor, sensul lor *simbolic*, ca fiind şi trăind într-altă lume. Aceasta o face elementul *mistic*, care dovedeşte că obiectul descris este o icoană răsărită din îmbrăţişarea sufletului cu natura şi că face parte din altă lume decît lumea psihică, unde numai se pare c-ar trăi. La spatele *viziunii simbolice* se ridică izvoarele tăiniciei şi necunoscutului din care toţi am răsărit şi în care toţi vom intra. Imaginile plastice, care sînt numai *psihice*, devin *psiho-fizice*, adică avînd adevărata *plasticitate simbolică*.

121 Tot aşa energia expresivă, oricît de caracteristică ar fi în opera unui scriitor de talent, ea nu ne face impresia realităţii

Scanned with OKEN Scanner

absolute, a realității privită dincolo de lume, a visului concretizat în realitate și totuși rămînînd vis. *Păsărelele* lui Eminescu, izvoarele și codrii lui, lebăda și lacul lui, luna și feeria de vis în care cuprinde lumea nu sînt lucruri ale realității, așa cum ni le-ar arăta energia expresivă a cuvintelor. Ele au o realitate, dar o realitate estetică, pe care numai forța mistică a spontaneității adîncurilor noastre sufletești o impune. Numai astfel expresia se potrivește adecvat lucrului și-l fac să pară real, cînd nu e — și să aibă *aparența adevărului* cum zice Vischer — dar totuși să fie cu totul *altceva* decît o simplă plăsmuire a fantaziei, cum crede el.

Oricum ar fi, numai cînd la energia expresivă se adaogă spontaneitatea mistică sau realitatea estetică — adică *valoarea absolutului* — poetul ajunge la adevărata *expresivitate absolută*.

122 Un proces analog îl găsim și la elementul afectivității din cuvîntul întrebuințat de poetul de talent. Afectivitatea *reală* — psihică — nu este în același timp și estetică. Dacă am recita poezia lui Eminescu în fața lunii, pe o noapte liniștită de vară, în timp ce vom vedea lebedele brăzdînd molcom apa strălucită a lacului, desigur că vom avea o plăcere destul de avîntată. Poezia lui Eminescu ar fi ca acompaniamentul muzical la o petrecere. E o plăcere, în care însă și plăcerea tabloului, și frumusețea poeziei se pierd într-o stare plăcută, e adevărat, dar care nu este cîtuși de puțin estetică. E o *plăcere reală*, pe care o simțim în cadrul timpului, spațiului și cauzalității, iar nu în transfigurarea psiho-fizicului.

Pentru ca afectivitatea să devină *frumusețe* sau *emoționalitate*, trebuie să vină însoțită de sentimentul mistic al simțirii armoniei dintre această afectivitate și propriul suflet al poetului — de *emoțiunea estetică*. Astfel ne ridicăm de la plăcutul și neplăcutul *real*, la plăcutul și neplăcutul *cugetat*, unul încetînd de a fi prea plăcut, iar altul de a fi neplăcut, pentru ca să se poată armoniza și cu sufletul nostru.

123 Plasticitatea simbolică, emoționalitatea estetică și expresivitatea absolută sînt elementele de fond pe care le găsim în limba unui scriitor cu genialitate creatoare, și de aceea acea limbă pare transfigurată și unică în felul său : e adică *originală*. Numai o astfel de limbă ne face să pipăim lumea psiho-fizică. La spatele expresiunii geniale se ridică o lume care stă ca o minune în fața noastră, o lume pe care nu știm de unde vine și pentru ce a venit, dar pe care o simțim eternă, de îndată ce-și face loc în sufletul nostru. Ce este acest farmec ce înconjură lucrurile ? Ce este această strălucire pașnică și dumnezeiască din poezia lui Eminescu ? Ce este însăși

Scanned with OKEN Scanner

această lume care ne biruie cu frumusețile ei simple și atît de adînc vorbitoare ? Aceste expresiuni cu aceste rezonanțe, ce ne răscolesc sufletul și pe care nu le putem dezlipi de șirul de cuvinte măsurate, ritmate, rimate al acestei poezii sînt absolut unice în felul lor, sînt originale, iar originalitatea nu le vine decît de la acel izvor mistic ce dăinuie în adîncurile ființei noastre.

Oricum ar fi, acestea sînt elementele de fond ce aderă la formă — elemente care se reduc la izvorul mistic prin intermediul ideii generatoare.

124 Rezumînd rezultatele obținute în această analiză, vedem că în ce privește limba în care ne exprimăm stările noastre sufletești putem avea trei feluri de exprimare : 1) *limba obișnuită* sau *obiectivă*, prin care exprimăm stările sufletești de natură *fizico-psihică*, adică în legătură cu nevoile noastre fiziologice ; 2) *limba de talent*, prin care exprimăm clar stările sufletești *artistice*, adică complexe, sintetice, de natură psihică, conștientă, fără elementul mistic sau numai cu prea puține elemente mistice și 3) *limba psiho-fizică* sau *genială*, care, pe lîngă celelalte elemente mai mult sau mai puțin transfigurate, cuprinde și elementul mistic. care contribuie la transfigurarea lor absolută. Cea dintîi e limba pe care o întrebuințăm fără intenție artistică. A doua e limba scriitorului de talent. A treia este limba scriitorului înzestrat cu genialitatea creatoare.

125 Astfel elementele de fond din limba obișnuită devin în limba scriitorului de talent :

1) noțiunea vagă — *noțiune precisă*, rezidiul reprezentativ —, *imagine conturată*, noțiunea precisă și imaginea conturată constituind *imaginea plastică*

2) tonul afectiv — *afectivitate*.

3) tonul energetic — *energie expresivă*.

Limba de talent se distinge dar prin imagini plastice, prin afectivitate și energie expresivă.

126 La rîndul lor, elementele de fond enumerate mai sus devin în limba scriitorului cu genialitate creatoare :

1) *Imaginile plastice*, adăogîndu-i-se elementul mistic al *viziunii simbolice*, devin *plasticitate simbolică ;*

2) *Afectivitatea*, adăogîndu-i-se sentimentul estetic, cu care poetul privește lucrarea de cristalizare sufletească în sufletul său, devine *emoționalitate estetică* cu rezonanțele ei. În fine,

3) *Energia expresivă*, adăogîndu-i-se *spontaneitatea mistică, realitatea estetică* sau *valoarea absolută*, devine *expresivitate absolută* și dă limbii ceea ce se numește viață și perfecțiune formală.

Scanned with OKEN Scanner

Dar toate particularităţile limbii le vom studia mai departe, la studiul formei, iar în metodologie la originalitatea limbii.

127 Să căutăm să verificăm măcar parţial şi inductiv adevărurile găsite prin această analiză deductivă. Vom ajunge astfel să stabilim existenţa şi altor elemente.

Să analizăm strofă cu strofă poezia mai sus citată a lui Eminescu şi să vedem ce elemente găsim, plecînd de la lucru pipăit la idee. Prima strofă

Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele —
Noapte bună !

se prezintă la văz şi la auz sub forma măsurată : e versificată. Şi mai observăm, mai cu seamă la citire cu glas tare şi cu dicţiune, că, deşi această poezie este versificată după schema versurilor trohaice simple (fără cezură),

/ — | / — | / — | / —
/ — | / — | / — | / —
/ — | / — | / — | / —
/ — | / —

noi totuşi, pentru ca să-i simţim frumuseţea prin farmecul armoniei, trebuie s-o rostim după o schemă în care versurile trohaice simple devin parcă complexe (cu cezură), iar unităţile metrice de două silabe devin, afară de versul final, parcă grupe metrice de patru silabe cu un singur accent.

— — / — || — — / — |||
— — / — || — — / — |||
— — / — || — — / — |||
/ — | | / — |||

Această regularitate a accentelor, care neglijează multe din accentele schemei, şi această lungire şi rărire a pauzelor este produsă de o anume predispoziţie a sufletului spre liniştire şi aromire tainică ce e determinată de anume avînt sufletesc. Această impresie e mărită prin simetria celor trei versuri mai lungi urmate de un vers mai scurt şi prin predominarea evidentă a vocalei închise *u*, dispozi-

Scanned with OKEN Scanner

ţiune şi sunet care se armonizează cu această stare sufletească ce a impus-o.

În acelaşi timp, observăm că alegerea şi rînduirea cuvintelor e simetrică şi muzicală. Se vede că e aleasă cu anume scopuri. Adjectivul „somnoroase" e pus înaintea substantivului „păsărele" care e diminutivat. Verbele „se adună" şi „se ascund", deşi însoţite de determinări, sînt aşezate unul după altul, iar determinările, unele preced verbul întîi, iar celelalte urmează pe cel de-al doilea — sînt adică dispuse în *hiasmă*.

Determinările însele au aproape acelaşi volum („pe la cuiburi" = „[în] rămurele"), şi pe cînd prima determinare se aude întreagă şi parcă de sine stătătoare, cea de a doua îşi absoarbe un cuvînt („în") în corpul verbului („se ascund în"). Afară de aceste simetrii, variate prin unele asimetrii, mai observăm că imaginile sînt aşezate după aşa-numita „tăietură de aur" : o imagine e redată prin două versuri, iar a doua imagine, numai printr-un vers — al patrulea fiind de natură exclamativ-discursivă, iar nu descriptivă, ca în celelalte trei.

Această dispoziţiune simetrică este impusă de anume *muzicalitate* dictată de starea sufletească bună şi intimă în care poetul învăluie, ca într-o atmosferă blîndă, întreg tabloul. Idilismul şi naivitatea acestei strofe, pe care o simte poetul în faţa obiectelor ce se cristalizează în sufletul său în imagini, dictează acest *stil sugestiv* care dă o anume culoare şi lumină limbii.

În afară de aceasta, mai observăm că această strofă e compusă din două părţi : una în care trei versuri exprimă două imagini într-un tablou, şi alta, în care versul final e o exclamaţie monologică a poetului. Este *forma descriptivă* aliată cu *forma dialogică*, dictate de vioiciunea tabloului plastic subliniat de tonalitatea exclamativă „noapte bună". Acest tablou şi această exclamaţie impun aceste *forme literare* ca o parte din compoziţiunea întregului.

Astfel, din analiza acestei strofe, vedem că *forma versificată* e în legătură cu *ritmul* şi, printr-însul, prin anume *avînt sufletesc*, cu *elementul mistic* care-l determină şi-i dă *expresivitatea absolută* : forma *stilistică*, prin *muzicalitate*, este în legătură determinativă cu *emoţia estetică* a poetului care-i dă *emoţionalitatea* ; şi forma *descriptiv-dialogică*, prin *compoziţie*, e în legătură cu *plasticitatea simbolică* în care s-a întrupat sufleteşte ideea.

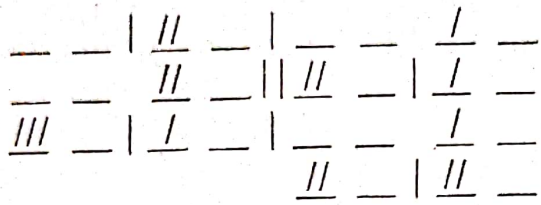
Aceleaşi elemente variate, după rostul integral al ideii, se găsesc şi în celelalte strofe.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel în a doua strofă :

Doar izvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace ;
Dorm şi florile-n grădină
Dormi în pace !

Accentul se schimbă. Armonia devine mai gravă şi mai largă. În loc de schema metrică completă de mai sus, succesiunea cuvintelor ne impune schema următoare :

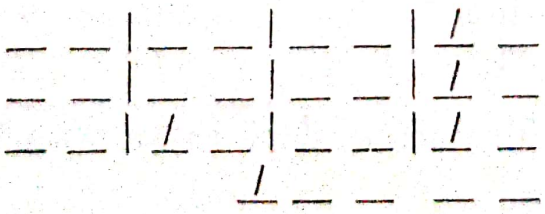


în care unele accente sînt mult mai puternice, iar pauzele mai caracterizate. Simţimîntul tăiniciei care a dictat această schemă e mai larg, mai depărtat şi totuşi tot atît de intim. El e subliniat prin inconştienta preponderanţă a sunetului vocalic *o*. Aceeaşi formă descriptivă şi cu sfîrşitul dialogat, dar mai bogată în culori, este cerută de mai marele relief al imaginii depărtatelor izvoare ce suspină în adîncimea codrilor tăcuţi şi subliniată prin imaginea florilor din grădină. Şi tot aşa, stilul sugestiv şi muzicalitatea lui particulară este impusă de intensitatea şi mai mare a acelei bucurii, care cuprinde în atmosfera ei izvoarele depărtate din codri tăcuţi şi florile ce drăgăstoase dorm în pacea grădinii.

În a treia strofă :

Tre-ce le-bă-da pe ape
Între trestii să se culce
Fie-ţi îngerii aproape.
Somnul dulce !

impresia mistică a tăiniciei lucrurilor din natură e cît mai intensă. Ea impune predominarea cu profunzime a literei surd-deschise *e* şi transfigurarea schemei metrice, într-o schemă aproape fără accente :



Scanned with OKEN Scanner

Bucuria mai intimă şi mai caldă a impus acelaşi stil sugestiv, cu atît mai mult cu cît în versul al treilea avem un element miraculos, care trebuia făcut oarecum pipăit. Şi, în acelaşi timp, forma descriptivă a mai cedat un vers formei dialogice tot din pricina intensificării acestui sentiment de intimitate. Imaginile sînt mai puţin bogate, ca în strofa a doua, dar mai calde. În fine, în a patra strofă :

Peste-a nopţii feerie
Se ri-dică mîndra lună,
Totu-*i* vis şi armonie —
Noapte bună !

impresia de tăinicie cuprinde cu aripile ei nevăzute întreaga existenţă, ce parcă se lărgeşte şi se înalţă pînă la depărtările zării şi pînă la înălţimile cereşti. Impresia aceasta determină pe poet să întrebuinţeze inconştient sunetul înalt *i*, şi să învioreze schema metrică, lîncedă în strofa precedentă cu noi accente :

/ — | / — | — — | // —
— — | / — | / — | // —
// — | / — | / — | // —
/ — | // —

Bucuria generalizată acum asupra tuturor lucrurilor dă stilului o culoare mai puţin sugestivă (ceea ce se dovedeşte prin preponderanţa cuvintelor abstracte : „feerie“, „vis“, „armonie“), iar imaginea finală are rolul ca să împreune într-o singură impresie toate tablourile de pînă acum. De aceea elementul descriptiv e redus numai la efectele lunii ce pare că înfăşură totul cu lumina ei de vis. Strofa finală are şi un însemnat element armonic de compoziţiune, dictat tocmai de intenţiunea de unificare definitivă : echilibrul „tăieturii de vers“ dintre strofa finală şi celelalte trei anterioare.

128 În această analiză, prea minuţioasă şi tehnică, se văd totuşi destul de bine elementele fondului care, aderente formei, se lasă totuşi a fi desprinse de ea.

Astfel vedem că din înşiruirea măsurată a vorbelor şi ritmată într-o anume versificaţie, se desprinde pe lîngă înţelesul lor general un nou înţeles : expresivitatea absolută cu suflul ei de tăinicie mistică, a cărei fiinţă se înfiripă în tot cursul poeziei pînă la culminarea finală. Din forma stilistică sugestivă şi din muzicalitatea ei proprie

Scanned with OKEN Scanner

— pe lîngă înţelesul comun al frazelor şi combinărilor lor — se ţese în conştiinţa noastră o stare sufletească ce coincide cu emoţiunea estetică — *emoţionalitatea*, pe care a avut-o poetul privind cum i se cristalizează imaginile plastice ale poeziei. În fine, din forma descriptiv-dialogică se desprinde *plasticitatea simbolică*, cuprinsă în tablouri a acestor imagini. Elementul mistic, atmosfera sufletească şi imaginile simbolice sînt vizibile din elementele limbii întrebuinţate de autor, cum şi din armonia ei.

129 Din această cercetare deductivă şi inductivă asupra acestei capodopere reiese că fondul determină forma. Astfel se vede uşor că imaginile ce formează tablouri ce se armonizează, prin compoziţie, în tabloul final, *a trebuit să determine forma descriptivă*. Stările sufleteşti cu deosebitele lor nuanţe, au trebuit să îmbogăţească sensul cuvintelor care numai astfel au dobîndit valoarea *stilului sugestiv*. În fine, elementul mistic care apare atît de puţin în înţelesul psihologic al cuvintelor a imprimat o anume intensitate de accent, o anume mişcare şi armonie şirului de cuvinte, încît le-a rupt în mai multe unităţi simetrice, cu mai multe anumite accente şi potriviri de sunete, tocmai pentru a face sensibil, prin impresie fizică, elementul mistic mai puţin sugerat prin înţelesul cuvintelor.

Din această izbucnire a fondului în formă — izbucnire care ne arată forma, cum am spus, ca o simplă prelungire a fondului în materie fizică — a rezultat o întreagă transfigurare a limbii întrebuinţate. Astfel cuvintele au fost nevoite să se ordoneze într-o anume succesiune dictată de un *avînt sufletesc*, molcom şi larg, efect al energiei particulare din ideea generatoare.

Elementul emoţional al ideii, caldă şi colorată, unită cu emoţiunea estetică a poetului ce-a urmărit procesul de cristalizare al imaginilor, a trebuit să aleagă anume cuvinte şi să le combine în anume fel, cu ajutorul unei anume *muzicalităţi*. Tablourile iarăşi mici şi conturate, iar la intervale întretăiate prin intervenţia subiectivă a poetului, au dictat frazele aci scurte, aci îmlădiate, urmînd un anume şir şi ocupînd anume loc, prin elementul numit *compoziţiune*.

Cu alte cuvinte, elementul mistic a determinat prin energia sa avîntul sufletesc care se sensibilizează prin forma *ritmică trohaică*, modificată în succesiunea accentelor într-un anume fel. Elementul emoţional şi estetic a determinat prin muzicalitate aşezarea cuvintelor în *stil sugestiv*. Şi elementul plastic prin compoziţiune a determinat *forma descriptiv-dialogică*.

Scanned with OKEN Scanner

130 Forma unei capodopere, prin urmare, trebuie să se vadă în ritm, în stil şi în forma literară. Aceste elemente fiind dictate de fond, sînt însăşi prelungirea lui în materie. Ele trebuiesc deci să fie *proprii* acestui fond şi a nici unui altuia. Ele sînt *originale*. Capodopera se cunoaşte, mai întîi de toate, prin originalitatea ritmului, formei literare şi a stilului. Şi printr-aceasta limb ca instrument de întrupare, se transfigurează şi apare *unică* în felul ei.

Capitolul IV

IMAGINEA POETICĂ

131 Imaginea poetică este considerată în genere ca fiind exclusiv un element al fondului. Ea într-adevăr nu poate exista decît în conştiinţă şi nu putem lua cunoştinţă de ea decît prin intuiţia internă. Cu toate acestea, şi potrivit observaţiilor de mai sus, imaginea poetică are în constituţia ei, pe lîngă elementele pur sufleteşti, două materiale care intrînd în mod esenţial în compoziţia ei se combină cu elementul sufletesc şi devin din fizice, elemente psiho-fizice. Aceste elemente sînt : 1) impresiile ce ne vin de la excitaţiile dobîndite în contact cu natura — impresii ce, după lungi şi deosebite elaborări, se pierd în conţinutul imaginii psiho-fizice ; şi 2) materialul de limbă în care se încorporează imaginea.

În adevăr, imaginea poetică nu e posibilă, pe de o parte, fără un substrat material, venit de la obiectele din natură, pe de alta, fără o *expresiune verbală. Imagine pur sufletească nu există.* Întrucît face parte dintr-o fiinţă psiho-fizică, ea nu poate să aibă decît această natură, şi numai cei ce nu recunosc natura psiho-fizică a capodoperelor artistice pot vorbi de o imagine ca de o existenţă pur psihică.

132 Să facem pipăită această idee, analizînd o imagine dintr-o capodoperă.

Astfel, de pildă, cînd ne închipuim tabloul :

Doar izvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace,
Dorm şi florile-n grădină.
Dormi în pace !

Scanned with OKEN Scanner

imaginile în care se descompune nu pot să rămînă imaginile care sînt, *decît dacă păstrăm întocmai cuvintele ce le exprimă şi rînduiala lor materială.* De îndată ce schimbăm ordinea versurilor, necum a cuvintelor, de îndată ce, în locul *unor vorbe,* punem *altele* cu acelaşi înţeles logic — din acel moment imaginile poetice devin altele sau, mai just, *decad* din valoarea lor de imagine.

Să comparăm impresia ce ne-o face strofa de mai sus cu strofa următoare, în care ordinea versurilor e schimbată :

Dorm şi florile-n grădină.
Dormi în pace !
Pe cînd codrul negru tace,
Doar izvoarele suspină ; —

sau cu textul :

„Pe cînd pădurile întunecoase sînt cufundate în tăcere, izvoarele murmură. Florile în grădină dorm — în linişte să doarmă !"

Precum se vede, şi din cea dintîi şi, mai cu seamă, din cea de a doua, impresia estetică ce-a vrut să ne facă poetul s-a irosit. S-a dus impresia estetică a depărtării, a tăiniciei, a intimităţii, unită cu gravitatea delicată ce cuprinde această strofă.

Această experienţă o putem face cu orice fel de imagini, rupte dintr-o capodoperă : ele nu mai sînt ele, cu elementele lor materiale şi sufleteşti şi cu efectul ce-l fac asupra noastră, decît dacă le păstrăm forma materială. Imaginea poetică nu se păstrează decît în elementul material al expresiunii, şi n-o putem judeca independentă de el.

133 În acelaşi timp, tabloul izvorului care murmură în mijlocul codrului tăcut, ca şi acela al florilor ce dorm în grădină şi al poetului ce le urează să doarmă în pacea nopţii, nu cuprind numai idei abstracte, noţiuni, stări intelectuale pure. Seria de imagini din care se compune are la temelie nişte excitaţii fizice care se transformă în impresii. Poetul a trebuit să vină în contact cu natura, sub forma „izvorului", „a suspinului apei", a „codrului", a „întunecimii", a „tăcerii", a „florilor", a „grădinii", a „somnului liniştit". De la ele i-au venit anume excitaţiuni fizice care s-au transformat în impresii fizico-psihice, care pe urmă s-au deşteptat în conştiinţă, şi, prin diferite transformări, s-au transfigurat în imagini psiho-fizice.

Scanned with OKEN Scanner

Fără acest contact cu obiectele din natură, aceste imagini nu ar fi putut fi posibile.

Şi cu toate acestea ni s-ar obiecta că sînt tablouri care la prima vedere par a cuprinde imagini streine de experienţa lumii. În specie, *Divina Comedie* a lui Dante cuprinde tablouri scoase parcă numai din genialitatea lui creatoare. Tot aşa *Erlkönig* al lui Goethe. Nu mai vorbim de *Walpurgisnacht* (*Faust*, I) sau de *Homunculus* (*Faust*, II) ale aceluiaşi, sau de feeria fantastică din *Visul dintr-o noapte de vară* de Shakespeare — creaţiuni estetice care ies cu desăvîrşire afară din sfera realităţii.

Aceste tablouri şi scene însă au o puternică realitate — însă nu fizică, ci psiho-fizică —, au adică o viaţă estetică. Sînt produse ale genialităţii creatoare. Dar, oricît de deosebite ar fi de natură —, în realitate toate elementele sînt împrumutate din natură, şi numai îmbinate, combinate şi cristalizate în formele pe care le dictează ideea generatoare a operei poetice. Tablourile, de pildă, din scena în care Ugolino, rozînd capul lui Ruggieri din *Divina Comedie* (*Infernul*, XII), povesteşte cum a fost trădat, cum a fost închis cu copiii săi şi cum au murit toţi prin foamete ; sau scena din *Walpurgisnacht*, în care vrăjitoarele vin călare pe mături la Sabatul drăcesc ; sau Craiul ielelor, care i se năzare copilului din *Erlkönig*, sau amorul Titaniei pentru capul de măgar pus meseriaşului Bottom de către spiriduşul Puck, din *Visul dintr-o noapte de vară* — sînt atîtea realităţi estetice în care diferitele elemente sînt luate ori din natură direct, ori din visuri, ori din credinţe poporane — toate manifestări fizico-psihice, care şi ele fac parte din natură.

De altminteri, chiar creaţiile care par că *seamănă* cu natura sînt în realitate originale şi deci *unice* în felul lor. Şi, oricît s-ar părea că sînt luate după natură, personagiile, situaţiile, scenele din aşa-numitele capodopere realiste — fie drame sau romane —, ele sînt în realitate tot aşa de depărtate de natură ca şi cele mai extraordinare imagini romantice. Deosebirea e numai că, pe cînd imaginile romantice par extraordinare, fiindcă nu respectă nexul cauzal al lucrurilor cunoscute, imaginile realiste, avînd aparenţa că-l respectă, sînt totuşi depărtate de natură prin faptul că ele o simplifică şi o reduc atît de mult, că orice observaţie mai atentă vede îndată că e vorba de *altă* realitate. Imaginea unui Caţavencu din *O scri-*

Scanned with OKEN Scanner

soare pierdută pare copiată după natură, dar într-însa nu descoperim decît două-trei note caracteristice : ambiţia de a se alege deputat, indelicateţea faţă de afacerile cooperativei pe care a fondat-o şi redondanţa oratoriei fără miez. Toate celelalte nenumărate note care, dintr-o fiinţă psiho-fizică, fac o fiinţă în carne şi oase ce se mişcă în spaţiu şi în timp sînt lăsate, şi cu temei, la o parte.

Aşa fiind, imaginile poetice, fie că par că seamănă, fie că par că nu seamănă cu natura, sînt deosebite în realitate radical de ea. Elementele însă ce intră în cristalizarea lor sînt împrumutate direct sau indirect de la natură.

Imaginea poetică aşadar nu poate fi izolată de elementul material al expresiunii şi de acela al experienţei.

134 În ce constă acum partea pur sufletească a ei ?

Această chestiune nu se poate rezolva fără să urmărim procesul prin care impresiile de la natură se transformă în imagini simbolice şi procesul prin care aceste imagini se încorporează în expresie.

Dintre aceste două procese, cel din urmă se confundă cu procesul prin care elementele fondului determină forma şi pe care l-am urmărit în capitolul precedent. El se va preciza şi mai mult cu ocazia studiului ritmului, stilului şi formelor literare, de care ne vom ocupa cînd vom studia mai de aproape forma. Pentru astă dată ne interesează procesul prin care omul de geniu primeşte de la natură percepţiile ce se transformă în intuiţii şi apoi în imagini, adică prin care elementele fizico-psihice se transfigurează în elemente psihice şi psiho-fizice. Acest proces îl vom urmări luînd de temei trei capodopere : *Booz endormi* de Victor Hugo, *Erlkönig* [a] de Goethe şi *Somnoroase păsărele* de Eminescu.

---

a Lăsăm să urmeze textul integral al acestor bucăţi, în forma originală :

ERLKÖNIG de Goethe

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ?
Es ist der Vater mit seinem Kind ;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

— Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht ?
— Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht ?
Den Erlkönig mit Kron und Schweif ? —
— Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V

INTUIȚIUNEA. INTUIȚIUNEA POETICĂ. IZVOARELE LOR

135 În contactul sufletului cu natura putem avea trei feluri de impresii :

1) impresii care provoacă puterea noastră analitică, logică, discursivă — inteligența — și care dau naștere la senzații și percepții

---

„Du liebes Kind, komm', geh'mit mir !
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir ;
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch'gülden Gewand."

— Mein Vater, mein Vater, und hörst du nicht,
Was Erlkönig mir leise verspricht ?
— Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind ;
In dürren Blättern säuselt der Wind.

„Willst, feiner Knabe, du mit mir geh'n ?
Meine Töchter sollen dich warten schön ;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n
Und wiegen und tanzen und singen dich ein".

— Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort ?
— Mein Sohn, mein Sohn, ich seh'es genau,
Es scheinen die alten Weiden so grau.

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt ;
Und bist du nicht willig, so brauch'ich Gewalt".
— Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an !
Erlkönig hat mir ein Leids gethan !

Dem Vater graust's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not ;
In seinen Armen das Kind war tot.

Scanned with OKEN Scanner

cu elementul intelectual preponderant : sînt *senzaţiile şi percepţiile analitice ;*

2) impresii care provoacă puterea noastră sintetică, intuitivă, afectivă — sensibilitatea — şi care dau naştere la senzaţii şi percepţii cu elementul afectiv preponderant : sînt *senzaţiile şi percepţiile sintetice ;* şi

---

BOOZ ENDORMI de Victor Hugo

Booz s'était couché, de fatigue accablé ;
Il avait tout le jour travaillé dans son aire ;
Puis avait fait son lit à sa place ordinaire ;
Booz dormait auprès des boisseaux pleins de blé.

Ce vieillard possédait des champs de blés et d'orge ;
Il était quoique riche, à la justice enclin ;
Il n'avait pas de fange en l'eau de son moulin,
Il n'avait pas d'enfer dans le feu de sa forge.

Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril
Sa gerbe n'était point avare ni haineuse ;
Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse :
„Laissez tomber exprès des épis", disait-il.

Cet homme marchait pur loin des sentiers obliques,
Vétu de probité candide et de lin blanc ;
Et, toujours du côte des pauvres ruisselant,
Ses sacs de grains semblaient des fontaines publiques.

Booz était bon maître et fidèle parent ;
Il était généreux, quoiqu'il fût économe ;
Les femmes regardaient Booz plus qu'un jeune homme,
Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand.

Le vieillard, qui revient vers la source première,
Entre aux jours éternels et sort des jours changeants ;
Et l'on voit la flamme aux yeux des jeunes gens,
Mais dans l'oeil du vieillard on voit de la lumière.

Scanned with OKEN Scanner

3) impresii, care provoacă energia noastră concretă, reală — voința — și care dau naștere la senzații și percepții avînd ca element preponderant mișcarea : sînt *senzații și percepții concrete.*

Fiecare dintre aceste categorii de impresii pot fi de trei feluri, din punctul de vedere al adîncimii și răsunetului ce pot avea în sufletul nostru.

Astfel :

Donc, Booz dans la nuit dormait parmi les siens ;
Près des meules, qu'on eût prises pour des décombres,
Les moissonneurs couchés faisaient des groupes sombres ;
Et ceci se passait dans des temps très anciens.

Les tribus d'Israël avaient pour chef un juge ;
La terre, où l'homme errait sous la tente, inquiet
Des empreintes de pieds de géants qu'il voyait,
Etait mouillée encore et molle du déluge.

Comme dormait Jacob, comme dormait Judith,
Booz, les yeux fermés, gisait sous la feuillée ;
Or, la porte du ciel s'étant entre-bâillée
Au-dessus de sa tête, un songe en descendit.

Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne
Qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu ;
Une race y montait comme une longue chaine ;
Un roi chantait en bas, en haut mourait un Dieu.

Et Booz murmurait avec la voix de l'âme ;
„Comment se pourrait-il que de moi ceci vint ?
Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingt.
Et je n'ai pas de fils, et je n'ai plus de femme.

„Voila longtemps que celle avec qui j'ai dormi,
O Seigneur ! a quitté ma couche pour la vôtre ;
Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre,
Elle à demi vivante et moi mort à demi.

Scanned with OKEN Scanner

Fie analitice, sintetice sau concrete, senzaţiile şi percepţiile pot fi :

1) *superficiale*, senzaţii care vin şi trec, fără să fie reţinute în memorie, fără să fie prelucrate de imaginaţie şi transformate în alte

---

„Une race naîtrait de moi ! Comment le croire ?
Comment se pourrait-il que j'eusse des enfants ?
Quand on est jeune, on a des matins triomphants,
Le jour sort de la nuit comme d'une victoire ;

„Mais, vieux, on tremble ainsi qu'à l'hiver le bouleau.
Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe,
Et je courbe, o mon Dieu ! mon âme vers la tombe,
Comme un boeuf ayant soif penche son front vers l'eau".

Ainsi parlait Booz dans le rêve et l'extase,
Tournant vers Dieu ses yeux par le sommeil noyés ;
Le cèdre ne sent pas une rose à sa base,
Et lui ne sentait pas une femme à ses pieds.

Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une moabite,
S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,
Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
Quand viendrait du reveil la lumière subite.

Booz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.
Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle :
Les souflles de la nuit flottaient sur Galgala.

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle ;
Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on voyait passer dans la nuit, par moment,
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

La respiration de Booz, qui dormait,
Se mêlait au brut sourd des ruisseaux sur la mousse.
On était dans le mois où la nature est douce,
Les collines ayant les lys sur leur sommet.

Scanned with OKEN Scanner

elemente sufleteşti. Sînt cele mai multe din nenumăratele senzaţii şi percepţii ce constituie viaţa sufletească obişnuită în legătură cu natura — sînt *senzaţiile* şi *percepţiile fugitive ;*

2) *obişnuite,* senzaţii care sau sînt reţinute aşa cum au fost primite în memorie, sau sînt prelucrate de imaginaţia combinatoare şi transformate în imagini — sînt *senzaţiile* şi *percepţiile durabile,* care populează de obicei conştiinţa noastră ; şi

3) *adînci,* senzaţiile oamenilor înzestraţi cu genialitate creatoare, senzaţii ce pătrund pînă în pătura conştientă fără cunoştinţă a adîncului mistic, şi dobîndesc un început de *valoare simbolică,* valoare care e de natură psihofizică — sînt *senzaţiile* şi *percepţiile mistice.*

136 Senzaţiile şi percepţiile mistice sînt cele care au pătruns în profunzimea unde sufletul atinge natura şi se împreună cu ea într-un singur act ce poate fi generator de noi realităţi.

Ele pot avea sau *nuanţa analitic-intelectuală,* şi atunci ele duc la *intuiţia ştiinţifică* a lumii şi la formularea *fiinţelor psiho-fizice analitice* care se numesc *adevăruri propriu-zise* sau *adevăruri ştiinţifice* — sau nuanţa concret-volitivă, şi atunci ele duc la *intuiţia pragmatică* a lumii şi la executarea *faptelor istorice* ce constituie *fiinţele psiho-fizice concrete,* care se numesc *adevăruri pragmatice* sau *moral-sociale* — sau, în fine, nuanţa *sintetic-afectivă,* şi atunci ele duc la *intuiţia artistică* a lumii şi la încorporarea *fiinţelor psiho-fizice sintetice* care se numesc *adevăruri artistice* şi care sînt repre-

---

Ruth songeait et Booz dormait ; l'herbe était noire ;
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement ;
Une immense bonté tombait du firmament ;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait

Immobile, ouvrant l'oeil à moitié sous ses voiles,
Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucile d'or dans le champ des étoiles.

Scanned with OKEN Scanner

zentantele *frumosului*, cel mai complet dintre cele trei feluri de adevăr.

Senzaţiile şi percepţiile mistice sînt dar la temelia creaţiunilor geniale ştiinţifice, pragmatice şi artistico-poetice, şi oamenii care le încearcă se deosibesc în soarta şi în apucăturile lor de ceilalţi oameni, care au impresii fugare sau durabile, dar lipsite în expresie de elementul mistic. Fiind supuşi sau predestinaţi să pătrundă natura lucrurilor şi să creeze o nouă lume — lumea psiho-fizică —, aceşti oameni simt că au în ei, ca o putere străină, dar plăcut biruitoare, o misiune de îndeplinit în lume. Cu asemenea comori în suflet ei sînt gata să devină mucenicii unei idei, eroii unei fapte care cere sacrificiul vieţii, iluminaţii unui vis artistic, ce de multe ori se izbîndeşte numai după ce toate forţele vieţii fizice s-au irosit. Ei sînt pentru ceilalţi oameni sau nişte rătăciţi, sau nişte supraoameni. Ei aud în sufletul lor parcă un glas de *dincolo*, glasul puterii dumnezeieşti, care mai presus de suflet şi natură porunceşte sufletului să se unească cu natura, să subjuge prin mari delicii şi neadormite chinuri conştiinţa individului la o activitate streină de interesele lui, activitate din care va ieşi capodopera artistică, teoria ştiinţifică genială sau faptul mare istoric. Astfel îşi simte vocaţiunea omul de geniu sau înzestrat cu genialitatea creatoare — fie el om de ştiinţă, om de fapt, artist sau poet.

137 Senzaţiile şi percepţiile mistice se pot numi cu un singur cuvînt *intuiţiuni*. Intuiţiunile sînt ştiinţifice, pragmatice şi artistice. În cele ce urmează ne vom ocupa numai cu *intuiţiunile artistice*, şi fiind vorba de estetica literară, dintre ele ne vom restrînge numai la *intuiţiunile poetice*, cu atît mai mult cu cît exemplele ce vom aduce vor fi numai din domeniul literaturii.

138 Unii esteticiani intelectualişti şi formalişti, cum e de exemplu Benedetto Croce, nu preţuiesc îndestul sau chiar deloc elementul mistic din creaţiunile artistice în genere, şi din cele poetice în specie. Ei sînt de părere că între senzaţiile şi percepţiunile sintetice fugitive sau durabile şi între intuiţiile artistice este o deosebire numai de *grad*, nu şi de *calitate*. Ei îşi închipuiesc implicit că dacă printr-o încordare a atenţiunii putem uşor să transformăm orice senzaţii sau percepţii fugare sintetice în percepţii sintetice durabile, apoi tot printr-o asemenea încordare *putem transforma senzaţiile şi percepţiile sintetice durabile în intuiţii artistice*. Consecvenţa ar fi că toţi oamenii pot deveni poeţi numai *să vrea*, ceea ce poate fi o încurajare pentru toţi nechemaţii ce se îmbulzesc în literatură, dar care evident este o absurditate.

Scanned with OKEN Scanner

La temelia baladei *Erlkönig* este — se pare — o poezie poporană ; la temelia poemei *Booz endormi* este *Cartea lui Ruth* din *Biblie ;* la temelia poeziei *Somnoroase păsărele* sînt cîteva tablouri din natură. Cîţi nu vor fi auzit balada originară din care s-a inspirat Goethe ! Cîţi n-au citit *Cartea lui Ruth !* Şi mai cu seamă cîţi nu s-au încîntat de tablourile din natură ce se află la baza poeziei eminesciene ! Şi cu toate acestea nimeni n-a avut intuiţiunile poetice pe care a trebuit să le încerce ei. Ceva mai mult : nimeni nu a putut sau nu va putea avea numai prin voinţă intuiţiuni de la ele, ci în mod firesc numai prin particulara constituţiune a sufletului lor, care simte în adîncul lui lucrarea de înfrăţire cu natura, din care răsare valoarea simbolică a intuiţiunii.

S-ar putea oare închipui că, printr-o simplă încordare a atenţiei, să ţi se trezească în suflet un tablou atît de semnificativ întunecat, ca şi teama, cum e acela din *Erlkönig ?* Sau măreţul tablou mistic al cerurilor devenite, prin stelele-i de aur şi secera lunii, un cîmp mănos, în care va să intre secera dumnezeiască azvîrlită la întîmplare ? Sau imaginea graţioasă, intimă, şi totuşi misterios depărtată a izvoarelor ce murmură în tăcerea codrului negru ? Frumuseţile poetice pe care, în infinita lor strălucire tainică, le pipăim în aceste capodopere, cu înţelesul lor simbolic, nu au putut proveni din senzaţii şi percepţii, care printr-un simplu act de voinţă au ajuns să aibă răsunet dincolo de marginile conştiente ale sufletului. Iar cei ce-şi închipuie că, plecînd de la experienţa aceloraşi obiecte, ca şi poeţii înzestraţi cu genialitate creatoare, vor putea să aibă, prin încordarea conştientă a energiei, intuiţiuni poetice, aceia nu şi-au dat seama de natura creaţiunii geniale, care e simbolică, originală, simplă şi inconştientă, iar nu conştientă, complexă, imitată şi lipsită de înţeles adînc, ca lucrurile artificiale.

Nu e destul ca o senzaţie sau o percepţie, fie ea sintetică, fugitivă sau durabilă, să devină mai intensă, pentru ca să devină intuiţie generală. Nu e destul ca o asemenea percepţie să devină atît de vie încît să ne silească să-i găsim expresia în scris, pentru ca printr-aceasta să creăm frumuseţea poetică. Această percepţie, chiar dacă s-ar îmbogăţi cu toate elementele sufleteşti, chiar dacă ar atrage după sine elementele care s-o facă să semene cu intuiţiunile, nu poate deveni intuiţiune şi cu atît mai puţin imagine, fiindcă *prin actul voinţei nu am putea crea valoarea absolută a armoniei,* care în *valoarea simbolică a intuiţiunii* e sufletul ei.

139 Acest lucru se verifică de-altminteri prin alte lucrări de îndemînare şi de talent în care abundă imaginile căutate şi manie-

rate, fără adevărat sens simbolic şi care sînt extrase nu din intuiţiuni, ci din percepţiile sintetice durabile.

Confuziunea provine din pricină că esteticianii nu deosebesc materialele cu care lucrează imaginaţia combinatoare, pe care toţi o avem, de materialul, cu care lucrează genialitatea creatoare, condusă de ideea generatoare [a], pe care numai creatorii de fiinţe psihofizice o au. Materialele imaginaţiei combinatoare sînt alese, combinate cu calcul, cu potriveală gîndită ; materialul genialităţii creatoare se alege inconştient şi prin atracţia nebiruită a stărilor sufleteşti către ideea generatoare în care se încorporează. Cele dintîi sînt prelucrate din afară înăuntru ; cele de-al doilea, dinăuntru în afară ; cele dintîi sînt căutate cu conştiinţa deşteaptă ; cele de-al doilea vin de la sine. Cele dintîi sînt rezultatul unei activităţi artificiale ; cele de-al doilea, al unei activităţi organice. Se înţelege de la sine că percepţiile sintetice fugitive sau durabile cu care lucrează imaginaţia combinatoare nu pot avea aceeaşi natură cu intuiţiile pline de armonia sensului simbolic, din care genialitatea creatoare prelucrează, sub efectul ideii generatoare, imaginile.

140 Dar mai nainte de a trece la analiza intuiţiunei şi la operaţiunile prin care ea devine imagine, este o chestiune mult dezbătută de esteticianii moderni, pe care trebuie s-o rezolvăm din punctul de vedere al esteticii integrale. Este chestiunea *valorii estetice a senzaţiilor :* Care senzaţii au valoare estetică şi care nu ? Şi pentru ce unele au valoare estetică şi altele nu ?

Negreşit, aci nu e vorba de valoare *hedonică* — de valoarea „plăcutului în reprezentare" —, ci de valoarea frumuseţii ce putem găsi în ele. Din punctul de vedere al esteticii integrale, care nu recunoaşte aşa-numitul frumos în natură [b] şi care vede frumuseţea nu în elemente, ci în relaţiunile dintre dînsele, chestiunea e superfluă : senzaţiile, ele prin ele, nu pot fi recunoscute ca frumoase, ci numai ca plăcute. Dîndu-ne seama însă că imaginile cu care lucrează genialitatea creatoare provin din intuiţiuni, iar aceste intuiţiuni nu sînt decît un fel de conglomerat de senzaţii *sui-generis*, putem — fără să le recunoaştem decît valoarea de elemente componente ale intuiţiunii, şi deci numai în legătură cu genialitatea creatoare — să le cercetăm şi să vedem care din ele sînt mai apte pentru a face parte din materialul din care se vor prelucra imaginile. Şi în aceste margini restrîngem discuţiunea cu privire la valoarea estetică a senzaţiilor.

---

a Vezi *Estetica integrală*, § 54.

b Vezi §§ 40 şi următoarele.

141 Întrebuinţînd criteriul esteticii integrale — sinteza unitară, mistică, între suflet şi natură —, vom recunoaşte că senzaţiile, pentru ca să aibă valoarea estetică cerută de intuiţiune şi-apoi de imagine, trebuie să se prezinte cu o forţă primitivă de a pătrunde în adîncurile sufletului unde să se încerce cu acel nimb unitar, conştient, dar inanalizabil, care ne face impresia infinitului ce înconjoară toate lucrurile. Aşa fiind, se înţelege că senzaţiunile în care se va dovedi această întrepătrundere de unificare absolută între suflet şi natură vor fi cele mai capabile să intre în constituţiunea intuiţiunilor.

Aplicînd acest criteriu, pe rînd, la diferitele senzaţiuni, vedem că văzul are caracterul subiectiv-obiectiv, fără să ne dăm seama de acest caracter decît prin analiză. Culorile noi le vedem în lucruri, deci par obiective ; şi cu toate acestea fizio-psihologia ne arată că ele se produc în retina ochiului, adică sînt subiective. Deşi sînt *şi* subiective, ele apar *numai* obiective. Aceasta însemnează că în senzaţiile de văz se realizează o sinteză perfectă între contrarii, de natură mistică, dintre subiect şi obiect. Altminteri n-ar fi posibil ca ele să pară obiective, cînd în realitate sînt subiective, şi n-ar fi posibil să apară cu o singură înfăţişare, cînd le au pe amîndouă. Senzaţiile de văz sînt dar estetice în înţelesul de mai sus.

Acelaşi lucru îl constatăm şi la senzaţiile de auz. Vibraţiile undelor de aer noi le percepem în organul auditiv din urechea internă ; dar sunetul îl localizăm, obiectiv, în lucrurile care au produs prin vibraţia lor sunetele. Senzaţiile de auz, subiectiv percepute, sînt obiectiv localizate. Sinteza dintre subiect şi obiect este perfectă şi realizează aceeaşi unitate între contrarii de natură mistică, între realitate şi aparenţă. Ca şi senzaţiile de văz, senzaţiile de auz sînt estetice.

142 Căutînd să facem aceeaşi aplicaţiune la senzaţiile de gust, descoperim alt caracter. Pe cînd senzaţiile de văz şi de auz, deşi subiective şi obiective în acelaşi timp, apar fără nici o jignire numai ca obiective ; senzaţiile de gust, fiind şi subiective şi obiective, apar în percepţiune cu amîndouă naturile. O mîncare e gustoasă, dar gustul nu-l simţim în ea, ci în organul gustativ, în gură. Atenţiunea contemplătoare ce prepară actul de unificare nu ştie unde să se rapoarte : la mîncare, sau la organul gustativ ? Ea *trebuie să se desdoiască* şi o dată trebuie să prindă cauza şi apoi altă dată efectul, fără ca să poată primi *o singură* impresiune de la amîndouă.

Acelaşi caracter dublu, cu neputinţă de *unificat*, îl au senzaţiile de miros (mirosim floarea, dar mirosul îl simţim în organul olfactiv),

Scanned with OKEN Scanner

de pipăit (obiectul e neted, dar simțim netezeala pe piele) și de temperatură (frigul e afară, dar îl simțim în noi).

143 Două feluri de senzațiuni apar, cînd ca estetice, cînd ca neestetice. Sînt senzațiunile organice și senzațiunile motorii.

Senzațiunile organice — foamea, setea, buna sau reaua dispoziție, osteneala, sănătatea — sînt simțite în organele noastre, dar ele sînt în legătură cu obiecte din afară (hrană, apă, activitate, joc), menite să modereze durerea sau să mărească plăcerea. Gîndul nostru fuge de la simțirea din organism la obiectele care pot satisface organele afectate.

Totuși există un caz în care senzațiile organice pot dobîndi valoarea estetică (se înțelege, în sensul determinat mai sus). Este cazul, cîtva modificat, citat de Guyau în *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, pentru ca să dovedească estetismul acestor senzații. El vorbește de estetismul paharului de lapte băut pe un munte, după o excursie obositoare, dar plăcută. Exemplul lui Guyau nu este estetic, pentru că nu vedem sinteza dintre obiect și subiect, pe baza unuia sau altuia dintre ele. Dacă însă, în loc să bem laptele de care vorbește, privim întreaga natură și ne simțim confundîndu-ne în frumusețile ei, așa încît bucuria noastră să se reverse asupra tuturor lucrurilor din natură, atunci în natură ne simțim pe noi : subiectivitatea se subordonează obiectului și avem despre tot o singură impresiune. Este starea de extaz, cînd ai simțimîntul că te pierzi în sînul naturii și ești un nimic în măreția ei. Îmbrățișînd cu sufletul, ești la rîndul tău îmbrățișat de ea, și extazul fericit nimicește orice alte impresii lăturalnice — e fericirea Nirvanei. E un fel de beție a organismului fizic, o amețeală încîntătoare a sufletului. Extazul este o stare sufletească mistică, și senzațiile organice pot dobîndi această valoare și, printr-aceasta, valoarea estetică, în înțelesul stabilit.

144 Mai interesante din acest punct de vedere sînt senzațiile motorii. Senzațiile de ușor și de greu le simțim în mușchi, deși le raportăm la lucruri. În acest caz, firește, sinteza dintre subiect și obiect nu este făcută : aceste senzații motorii nu pot dobîndi valoarea estetică. În același caz sînt senzațiile de moale și de tare, întrucît nu ne ajutăm cu mușchii ochiului. Dar cînd cuprindem cu văzul un obiect, văzul dă numai culoarea — forma spațială, mai cu seamă cea cu trei dimensiuni ne este dată însă de senzațiile motorii venite de la mușchii ochiului, ce se asociază la culoare. În același fel simțim după văz consistența și intensitatea. În acest fel, senzațiile motorii, dobîndite prin mușchii ochiului care lucrează o dată cu retina ce

Scanned with OKEN Scanner

dă culoarea, au valoare estetică. Sculptura, pictura, arhitectura, dantul, artele sociale au la temelie în mare parte senzațiile motorii și anume prin desenul formelor, prin consistența materialului, prin intensitatea coloraturii, prin mișcarea corpului și grupelor.

În literatură, senzațiile motorii au un mare rol în ritmul formei (pe care-l percepem o dată cu sufletul, prin mușchii din urechea internă) ; iar ca senzații și reprezentări în toate imaginile, în care e vorba de conturul și mișcarea lor.

145 Din cele de pînă aci se vede că teoria clasică ce consideră numai văzul și auzul ca avînd valoare estetică trebuie înlăturată. Tot așa trebuie înlăturate, firește, și temeiurile prin care s-a căutat să se întemeieze această teorie. Această teorie consideră văzul și auzul ca singurele senzații estetice, și le numește pentru aceasta senzații superioare — pe cuvîntul că ele nu au legătură cu trebuințele vieții vegetative. Aceste argumente sînt nevalabile, una, pentru că am văzut senzațiuni ce au strînse legături cu viața organică și totuși au, în același timp, valoare estetică, cum sînt unele senzații organice și mai cu seamă cele motorii ; și, al doilea, pentru că văzul și auzul, oricît de superioare ar fi față de celelalte senzațiuni, nu se poate zice că ele nu sînt legate de trebuințele organismului nostru. Vederea prea deasă și intensă a unor lucruri colorate plăcut ne obosește ; vederea altora colorate mai puțin „frumos" după ce ne-am obosit cu vederea celor dintîi, este mai plăcută organismului. Același lucru și despre sunete. Și nu e nimic mai plictisitor decît repetarea acelorași sunete, oricît de armonioase ar fi, și nimic mai plăcut decît ruperea acestei monotonii printr-alte sunete, fie și zgomotoase.

Aceasta însemnează că văzul și auzul *sînt* în legătură cu funcțiile noastre vitale și, dacă au valoarea estetică pe care le-am dat-o, aceasta se datorește faptului că prezintă o perfectă sinteză unificatoare între subiect și obiect, iar nu faptului neexact că n-au legătură cu trebuințele noastre organice.

146 Intuițiunea poetică este complexul de senzații și percepții mistice primite din afară și care tinde prin diferite operațiuni ale genialității creatoare să devină imagine, cerînd armonia cuvîntului scris sau vorbit.

Intuițiunea poetică poate să aibă mai multe izvoare.

Cel mai însemnat izvor al intuițiunii e natura fizică. Astfel în poezia *Somnoroase păsărele* cele mai multe imagini poetice au la bază *intuițiuni fizice :* zborul păsărelelor la cuiburi, murmurul izvoarelor, înotul lebedelor, tăcerea codrului întunecat, somnul florilor, feeria lunii.

Scanned with OKEN Scanner

Un al doilea izvor de intuiţiuni e *natura psihică*. Cînd Eminescu urează păsărelelor „noapte bună", florilor „să doarmă în pace" şi lebedei „să-i fie îngerii aproape, somnul dulce", cele mai multe imagini le împrumută de la intuiţiuni luate din propriul său suflet, din natura întrucît devine suflet. El intuieşte în sufletul său bunătatea blîndă pe care o simte pentru „păsărele", pentru „flori", pentru „lebede", şi din această intuiţiune scoate imaginile difluente cu care variază tablourile plastice, ce formează partea cea mai însemnată a poeziei. Intuiţiunile din acest izvor se numesc *intuiţiuni sufleteşti*.

Un al treilea izvor de intuiţiuni e natura *analogică* a lucrurilor. Poetul care n-a văzut marea şi totuşi construieşte din vederea lacurilor sau fluviilor imaginea mării, e sigur că a avut de bază, nu intuiţiunea mării, ci tocmai aceste intuiţiuni analogice. Eminescu a putut vedea trestii, a putut vedea lacuri şi lebede, dar chiar intuiţiunea lebedei ducîndu-se seara să se culce între trestii poate n-a avut-o. Istoria literară, firește, fără să explice nimic, amintește că Eminescu a vizitat parcul şi castelul Oteteleşanu de lîngă Bucureşti unde, se pare, e şi un lac cu lebede. De acolo ar fi luat — *risum teneatis* — imaginea castelului din *Scrisoarea IV* şi „lebedele" din *Somnoroase păsărele*. E sigur însă că imaginile ce-a întrebuinţat pentru negrăita zugrăvire a *Egipetului* în cea mai mare parte sînt întemeiate pe intuiţiuni analogice. Tot aşa splendida imagine a mării luminată de lună :

> Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate
> Cînd pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate.

Genialitatea creatoare a fost izbită de o intuiţie asemănătoare cu aceea pe care i-a dictat-o ideea şi-apoi a înviat-o, a transfigurat-o pînă ce a prefăcut-o în imagine poetică, gata de întrebuinţat în cristalizarea capodoperei.

Astfel de intuiţiuni analogice găsim multe în *Booz endormi* şi în *Erlkönig*. E sigur că Victor Hugo n-a putut trăi decît analogic ora liniştită în care leii se duc să se adape, şi tot astfel şi Goethe, impresia copilului mort în braţe.

Un al patrulea izvor de intuiţiuni, în afară de cele trei de la natură, mai putem găsi intuiţiuni luate din reprezentările altora. Sînt *intuiţiunile reprezentative* întrucît propriu-zis ele nu vin sub formă de senzaţii sau percepţii, ci sub formă de reprezentări sau chiar imagini. Astfel întreaga arhitectură a poemei *Booz endormi* se întemeiază pe o astfel de intuiţiune reprezentativă. Victor Hugo, scriind această poemă s-a inspirat — adică a cules intuiţiuni repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentative — din *Biblie*, din *Cartea lui Ruth*, în care e vorba de o însoțire legiuită între un bătrîn de optzeci de ani și dintre o tînără văduvă, fostă soție a unei rubedenii moarte, din care însoțire s-a născut, prin puterea dumnezeiască, Obed, tatăl lui Iesse și bunicul regelui David, străbunul lui Isus Hristos. Dar de unde această carte este o mică povestire cu rost teologic, *Booz endormi* este eminamente poetic, deoarece Victor Hugo a luat din *Cartea lui Ruth* numai îndemnul pentru plăsmuirea cadrului și figurile pe care, intuindu-le în valoarea lor simbolică, le-a transfigurat în imagini poetice : cadrul, într-o feerie orientală, iar eroii, punîndu-le în suflet sămînța tainică a iubirii fecunde.

Tot între aceste intuițiuni reprezentative putem pune impresiile ce-și găsesc temeiul în credințele, superstițiile, legendele poporane, profane sau religioase. Astfel sînt îngerii, pe care, în *Somnoroase păsărele*, Eminescu îi cheamă să străjuiască somnul lebedelor, și îngerii pe care Victor Hugo îi simte, aeriani, zburînd în noaptea în care Booz, fără să știe, doarme lîngă sînul fecund al sărmanei culegătoare de spice.

147 Neștiința estetică, ce mișună în toată activitatea critică de la răsărit la apus, a făcut pe unii critici — cazul lui Lemaître cu Ibsen, cazul lui Eugen Lovinescu cu Coșbuc și cu Caragiale — să facă o mare deosebire dintre intuițiunile naturale și cele reprezentative. Fără să se gîndească că unele capodopere ale lui Shakespeare sînt întemeiate pe astfel de intuițiuni, că în același caz este și minunatul teatru clasic francez, cum și poeme ca *Eneida* lui Virgiliu sau, mai cu seamă, ca *Divina Comedie* și *Faust*, acești critici au făcut un cap de acuzare în contra unor mari poeți contemporani, pentru că la temelia unora din capodoperele lor se găsesc idei, directive și elemente împrumutate din alte opere. În realitate *nu e vorba de împrumuturi, ci de intuițiuni reprezentative, care prin genialitatea creatoare au fost transformate în imagini poetice*. Greșeala acestor critici este că pun în opera de artă preț nu pe imaginea poetică, ci pe materialul brut. Ei nu văd că, de pildă, *La steaua care-a răsărit*, de Eminescu, este o capodoperă — și deci o ființă psiho-fizică de sine stătătoare —, și-l pot învinui de plagiat, pentru că materialul brut al acestei poezii e luat din *Der Stern* de Godfried Keller, care nu e decît o poezie publicabilă și nimic mai mult. Ei nu văd iarăși că una din cele mai frumoase balade ale literaturii, *El-Zorab*, de Coșbuc, nu e frumoasă prin faptul că poetul nostru a împrumutat toată afabulația din poema mediocră de Strachwitz, ci pentru că genialitatea sa creatoare, din intuițiile reprezentative luate

Scanned with OKEN Scanner

din această bucată, a putut să plăsmuiască o capodoperă. Dar, ce e mai grav, ei nu văd că toată marea și dreapta reputație a unui La Fontaine n-a constat în-așa numita invenție a materialului poetic, care la el este aproape exclusiv compus din intuițiuni reprezentative, luate din fabulele altor poeți, ci din transfigurarea datelor primitive în imagini poetice, așa încît fabulele lui nu ne mai interesează prin morală, ci prin micul act din marea comedie „*En cent acts divers*", care e opera sa. Animalele lui trăiesc esteticește, nu pentru că sînt exact descrise, cum pe nedrept s-a zis, dar pentru că sinteza dintre caracteristicile omenești și cele umane constituie un organism perfect și nu numai că nu ne izbesc prin elemente nepotrivite și stîngace, dar ne impresionează ca o lume nouă și neașteptată. Și într-aceasta stă marea valoare a lui La Fontaine.

Intuițiile reprezentative, ca și cele firești (fie de natură fizică, psihică sau analogică), au același drept de a fi transformate în imagini poetice, numai cu condiția ca această operațiune să se facă de-o genialitate creatoare condusă de-o idee generatoare reală.

Capitolul VI

INTUIȚIUNEA ȘI PERCEPȚIUNEA

148 Mai interesante decît izvoarele intuițiunii sînt elementele ei. Aceste elemente nu pot fi cunoscute decît de cei care au intuițiuni, de cei înzestrați cu genialitate creatoare. Dar pentru ca să le poată studia, ei mai trebuie să aibă și o mare putere de analiză — lucru imposibil. Nu putem dar pătrunde în compoziția intuițiunii decît întrebuințînd mijloacele indirecte.

Intuițiunea fiind percepțiunea ce poate să devină imagine — ea trebuie să aibă, pe de o parte, toate elementele percepțiunii, iar pe de alta, elemente ce deosebesc imaginea de percepțiune. Vom căuta dar mai întîi să vedem din ce elemente este compusă percepțiunea, și îndeosebi percepțiunea care seamănă cu intuițiunea, fără să fie totuși intuițiune. La aceste elemente vom adăuga elementele, ce nu se găsesc în percepțiune, ci numai în imagine — și astfel ne vom face o idee mai mult sau mai puțin exactă de conținutul intuițiunii.

Fiind vorba de elementele percepțiunii, ne vom raporta la exemplele ce găsim în cele trei opere de care ne-am servit și pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

149 „Zborul păsărelelor seara la cuiburi", „murmurul izvoarelor în adîncimea codrilor", „înotul lebedelor printre trestii", „somnul florilor păzit de îngeri", „feeria lunii" — *aceste* expresiuni nu mai constituie, precum am văzut (§ 132), imaginile poetului Eminescu din poezia *Somnoroase păsărele*, ci sînt reduse la treapta inferioară de percepţiuni, puternice în adevăr, dar numai percepţiuni.

Tot aşa „lanurile mănoase", „ariile bogate în şire de grîu", „bătrîneţea curată, miloasă şi venerabilă", „cerurile limpezi, înflorite de stele şi străjuite de secerea lunii", „tinereţea sîrguitoare, nevinovată şi totuşi plină de seva dragostei" — sînt tot atîtea percepţiuni puternice care stau la temelia intuiţiunilor din care au ieşit minunatele imagini poetice din *Booz endormi* ale lui Victor Hugo.

Şi în acelaşi chip trebuie să privim „călăreţul în noapte, pe vînt", „apariţia Craiului ielelor", „frica copilului", „grija şi spaima părintelui" în balada lui Goethe.

Ce au comun toate aceste obiecte în percepţiunea noastră?

Toate au un element comun, *elementele care nu se schimbă prin actul de cunoştinţă* — elementele *fizice*. Este elementul *obiectiv*, care face ca toate aceste percepţiuni *să fie înţelese la fel* de către toţi.

Fiecare dintre aceste obiecte se prezintă în adevăr cu o *energie* proprie de care ne dăm seama toţi mai mult sau mai puţin *în acelaşi fel*. Noi deosebim fără greş conglomeratul de forţe ce constituie „o pasăre", „o păsărică", „o păsărică somnoroasă", de conglomeratul de forţe ce constituie „secerea lunii", de cel pe care ni-l înfăţişează „călăreţul prin beznă şi vînt", şi de toate celelalte obiecte enumerate mai sus. Fiecare are o anume formă, consistenţă şi intensitate. Chiar dacă nu le percepem bine *forma, consistenţa şi intensitatea* cu care se manifestă, vedem că ele variază de la obiect la obiect, aşa încît, chiar fără să le precizăm natura, sîntem siguri că sînt deosebite unele de altele — şi acest lucru îl simţim toţi la fel. Dar şi forma, şi consistenţa, şi intensitatea sînt lucruri de care luăm cunoştinţă prin impresiile ce vin prin nervii motori. Ele provin din *senzaţii musculare* cu care noi percepem forţa şi relaţiile de forţă, şi fiecare din ele au nuanţa lor. Aşa de exemplu *forma* are nuanţa *intelectuală; consistenţa*, nuanţa *afectivă* şi *intensitatea* are nuanţa *energetic-volitivă*. Cu toată această deosebire de nuanţă, toate sînt elemente ce nu se schimbă prin actul de cunoştinţă, toate sînt elemente fizice, obiective, pe care le recunoaştem fără discuţie toţi în acelaşi fel, ca elemente *motorii*.

150 Dar „păsărelele" au culori deosebite, şi rezultanta tuturor acestor culori, deşi ştearsă şi neprecisă, ne dă altă coloratură decît

Scanned with OKEN Scanner

aceea a „secerii lunii" sau decît înfăţişarea „călăreţului cu copilul în braţe". Şi tot aşa una e „codrul întunecat", şi altceva este „aria încărcată de şire" şi una sînt „florile care dorm în grădină", şi altceva figura „Craiul ielelor". De asemenea zgomotele pe care le fac „zborul păsărelelor", „înotul lebedelor", „tăcerea plaiurilor cereşti", „fîşîitul vîntului noptatec" sau acela pe care l-ar face mersul „omului bătrîn, curat la suflet, milos şi venerabil" sau al „femeii sîrguitoare ce culege spicele în urma secerătorilor" sînt deosebite unul de altul, şi toţi percepem în acelaşi fel deosebirea dintre ele. În acelaşi timp, culori, mişcări ori sunete, pe lîngă însuşirile motorii, ne fac o anume impresie pe care iarăşi o percepem fără să-i schimbăm natura şi fără să varieze de la individ la individ.

Cu alte cuvinte, senzaţiile vizuale, auditive şi musculare vizibile (fiecare, ca şi cele mai de sus, cu nuanţele lor — cele dintîi de natură intelectuală, cele de-al doilea de natură senzitivă şi cele din urmă de natură energetică), senzaţii pe care le-am putea denumi, cu un singur cuvînt, *vestmînt senzitiv*, constituie al doilea element obiectiv însă, în total, de natură *afectivă*, care se adaogă la elementul obiectiv de natură energetică al forţei specifice analizată mai sus.

151 Dar, în afară de aceste elemente ale energiei conştiente volitive sau ale vestmîntului senzitiv sau afectiv, mai descoperim în obiectele percepute spre a deveni intuiţii şi un element *intelectual*. Este elementul reprezentativ. Forma unui lucru ne aduce aminte, fără să vrem, reprezentări asociate în mod firesc cu ea, mai cu seamă în legătură cu consistenţa şi intensitatea. Păsărelele sînt moi la pipăit ; florile au *miros* dulce, lebăda înoată în apa *rece*, codrul întunecat ne *înfricoşează*, vîntul ne *bate*, vorba ne *mîngîie* etc. De fiecare din percepţiunile date noi *asociem direct*, în mod firesc, reprezentări avute în alte ocaziuni, reprezentări care dau o consistenţă mai mare percepţiunilor. Este al treilea element obiectiv, de natură *intelectuală*, elementul *asociativ*, pe care — pentru a-l deosebi de alt element asociativ, despre care vom vorbi mai departe — îl numim *elementul asociativ direct*.

Elementul *asociativ direct* se prezintă şi el, ca şi *energia conştientă şi vestmîntul senzitiv*, cu trei nuanţe. E nuanţa intelectuală, noţiunea păsărelelor somnoroase trezeşte noţiunea venirii nopţii şi a somnului paşnic. Al doilea e nuanţa afectivă : murmurul izvoarelor ne predispune la reverie, la melancolie. În fine, nuanţa volitivă : feeria lunii ne duce la seninătatea sufletului şi la contemplaţia fe-

Scanned with OKEN Scanner

ricită, pe cînd Craiul ielelor din *Erlkönig* ne provoacă la frică şi fugă.

152 În afară de aceste elemente obiective sau fizice, ce pot fi percepute, formulate, măsurate şi acceptate de toţi, percepţiunea unui obiect mai cuprinde şi *elemente subiective* pur *psihice*, care sînt variabile de la om la om şi care prin actul de conştiinţă îşi schimbă natura.

În adevăr, o dată cu elementele obiective, o percepţiune deşteaptă în sufletul nostru stări sufleteşti, noţiuni, emoţiuni şi impulsiuni care *nu* au acelaşi *conţinut emoţional* pentru toţi oamenii. De „păsărele", Eminescu a legat o stare sufletească intimă, delicată şi tainică ; dar de ele se pot lega şi alte sentimente. Astfel însuşi Eminescu, în poeziile *La mijloc de codru des* şi *Între păsări*, leagă de „păsărele" sentimente de veselie, de sprintenie şi de haz. Alţii în păsărele ar putea vedea lăcomia, alţii, timiditatea, alţii, fragilitatea lor. De „secerea lunii" putem lega şi alt sentiment decît acela al tăiniciei măreţe şi idilice, cu care se iveşte în cîmpiile aurite ale cerului. Şi acelaşi lucru îl putem spune de „călăreţul în noapte şi vînt".

Dar chiar dacă nuanţele speciale de sentiment ar fi mai puţin variabile — nuanţa de deprimare dureroasă de exultanţă plăcută şi de seninătate liniştită — se pot schimba de la percepţie la percepţie (şi, deci, de la intuiţie la intuiţie), după dispoziţiile temperamentale ale poeţilor. Desigur că luna din *Ballade à la lune* a lui Alfred de Musset a fost percepută cu o nuanţă de senzualitate şăgalnică ; luna lui Leopardi din *Il canto del pastor...* a fost percepută, din contră, cu o nuanţă meditativă. Luna lui Eminescu este cînd măreţ deprimantă, ca în *Scrisoarea I*, cînd fermecător de blîndă, ca în *Lasă-ţi lumea ta uitată*, cînd măreaţă şi funebră, ca în *Melancolie*. Iar luna lui Grigore Alexandrescu din *Ucigaşul fără voie* are nuanţa fantastică şi fatală. Şi deci percepţiile au trebuit şi ele în oarecare măsură să aibă aceleaşi nuanţe. Ce deosebire nu e între cele trei poezii de mai sus în impresia nopţii : una intimă şi paşnică, în *Somnoroase păsărele ;* alta, străbătută de fior, în *Erlkönig ;* iar cea de-a treia, *Booz endormi*, pînă la farmecul idilic şi măreţ al cerurilor şi pămîntului. Acest element subiectiv e *conţinutul subiectiv, emoţional*, pe care poetul îl impune naturii obiectelor, ce în mod firesc pot emana o afectivitate contrarie. Astfel, de exemplu, percepţiunea „codrului negru" este însoţită în mod firesc şi obiectiv de o stare afectivă, în care teama este elementul prin-

cipal ; cu toate acestea Eminescu îi impune un conținut emoțional în care tăinicia plină de farmec este elementul de căpetenie.

153 Pe lîngă conținutul emoțional mai putem adăoga la elementul subiectiv *asociațiile indirecte*, pe care Fechner le pune la un loc cu cele *directe*. Astfel de exemplu e asociația „cerului Italiei" cu percepțiunea unei portocale, care a putut prea bine crește în altă parte, și chiar într-o seră. E o asociație de idei *personală*, care nu e impusă de obiect, ca la asociațiunile directe, de la care nu ne putem sustrage. Cîte idei nu putem lega de exemplu de căderea serii, dacă punem în joc experiența personală ?! Cîte idei iarăși n-am putea lega de ideea somnului, noaptea la țară, între șirile de grîu ?! E un element incalculabil, pe care fiecare pentru sine îl poate găsi în conștiința sa individuală. Dar e un element oarecum voit, căutat, care nu creează stări sufletești durabile și exprimabile, ci numai dispoziții individuale mai mult sau mai puțin fugitive. El constituie elementul *asociativ indirect* și de natură *volitivă*, în deosebire de natura afectivă a conținutului emoțional.

154 Tot în categoria elementelor subiective trebuie să punem sugerările intelectuale, care — fără să vrem — tind să îmbogățească conținutul subiectiv al unei precepții. El e inconștient și întîmplător, nu e supus voinței și variază de la om la om.

Este conținutul *asociativ inconștient*, care este mai mult de natură intelectuală, întrucît el dă pe neștiute corp cunoștințelor sub orice formă ar fi. [a]

---

a Elementul asociativ inconștient dobîndește toată importanța lui de îndată ce luăm aminte la modul cum se face percepția sintetică, baza intelectuală a intuițiunii.

Cînd percepem *un* obiect, în realitate noi nu percepem *un* obiect, ci — contrar afirmărilor unor psihologi moderni, care reduc numărul obiectelor co-percepute la 8 sau 12 alte obiecte — noi percepem miriade de obiecte.

În adevăr, în percepțiunea unui obiect deosebim trei activități. Este mai întîi *activitatea conștientă însoțită de conștiință*, singura ce se află sub *atenția* noastră cercetătoare. Este *activitatea primară*. În al doilea rînd, avem *activitatea conștientă lipsită de cunoștință*, care e compusă din miile de senzații venite de la miile de impresii ce furnică în jurul activității provocate de actul atenției, senzații de care ne dăm seama în mod vag, dar pe care în acel moment nu le putem transforma în cunoștințe. Este *activitatea secundară*. Și, în al treilea rînd, avem activitatea în care și elementul conștiință și elementul cunoștință lipsesc, dar care e constituită din tot atîtea elemente, e drept întunecate, dar nu mai puțin reale,

155 Tabloul ce ar rezulta din aceste observaţiuni n-ar fi complet dacă nu ne-am gîndi că orice percepţiune, în afară de conţinutul său propriu-zis, mai are un element, care arată dependenţa sa de organismul individului în care se produce. Este cel subiectiv-obiectiv, de mişcare expresivă. Orice impresie senzitivă este legată cu una motorie, şi orice percepţie, chiar înainte de a fi formată, are o repercuţiune în centrele motorii. Percepţia implică mişcarea în afară, reacţiunea. Este mişcarea *volitivă*, menită să aducă un serviciu individului perceptor ; este mişcarea *emotivă*, de repercuţiune asupra celorlalte elemente din conştiinţă şi, în fine, este mişcarea *intelectuală*, spre expresivitate *noţională*.

Rezumînd, obţinem schema de la pag. 577.

Elementele obiective, subiective şi subiectiv-obiective, pe care le-am analizat mai sus, sînt — întrucît e vorba de a arăta dependenţa percepţiunii de organismul care, în concepţia ştiinţifică modernă, le ia ca instrumente ale conservării existenţei — elementele de natură fizico-psihică. Aceste elemente fizico-psihice sînt caracteristice percepţiunii, şi prin schimbarea lor în psiho-fizice percepţiunea va deveni intuiţiune.

---

de susţinere, de conturare, de înfăptuire, a realităţii activităţilor primare şi secundare. Este activitatea *terţiară* sau *subconştientă*. Activitatea primară e de natură mai mult *energetică*, fiind condusă de elementul cel mai energetic al inteligenţei : *atenţia ;* activitatea secundară e mai mult de natură *afectivă ;* activitatea *terţiară* sau *subconştientă* e de natură *intelectual-formală*. Un exemplu. Cînd avem să percepem pagina pe care o citim acum, atenţiunea noastră se fixează printr-un punct al paginei, pe care sînt scrise *anumite cuvinte*. În jurul cuvintelor pe care le putem citi şi *înţelege*, şi care constituie activitatea primară, noi avem în acelaşi timp conştiinţă de nenumărate cuvinte pe care le *simţim*, dar nu le putem citi. Ceva mai mult. Din cuvintele pe care le citim, noi nu ne dăm seama atît de existenţa lor materială, cît de înţelesul lor. Cu alte cuvinte, în chiar activitatea primară, atenţiunea noastră se concentrează mai mult asupra unor elemente (în cazul de faţă, asupra elementelor inteligibile) decît asupra altora. Astfel cînd citim cuvîntul, nu ne dăm seama de fiecare literă în parte, de fiecare particularitate a acestor litere, de consistenţa hîrtiei, de fibrişoarele de altă culoare decît albeaţa hîrtiei sau negreaţa cernelei cu care sînt scrise literele. Toate aceste elemente, care parcă fac parte din activitatea primară, fac în realitate parte ca şi celelalte din *activitatea secundară*. Dar oricît am cunoaşte partea din pagină pe care fixăm atenţia şi oricît i-am adăuga simţirea miilor de senzaţii ale activităţii secundare, noi nu putem avea percepţiunea sintetică a paginei fără acel element necunoscut, care le îmbină pe fiecare părticică

Scanned with OKEN Scanner

156 Elementele obiective, subiective şi subiectiv-obiective se găsesc în doze mai mari sau mai mici în toate categoriile de percepţiuni. Dar percepţiunile, oricît de complexe ar fi şi oricît de bogate ar fi în conţinut emoţional, nu pot dobîndi calitatea de intuiţiuni, prin nici un act de atenţiune, oricît de încordat ar fi actul nostru de voinţă.

Emoţiunea ce ne-ar veni de la ele, oricît de mare ar fi, ar rămîne *fizico-psihică*, stearpă şi fără parfum. Pot trece pentru atenţiunea superficială drept intuiţiuni, dar ele în realitate nu sînt decît simulacre, izvoare de reprezentări, ce sînt materialul cu care de obicei lucrează îndemînarea şi talentul literar, dar nu genialitatea creatoare.

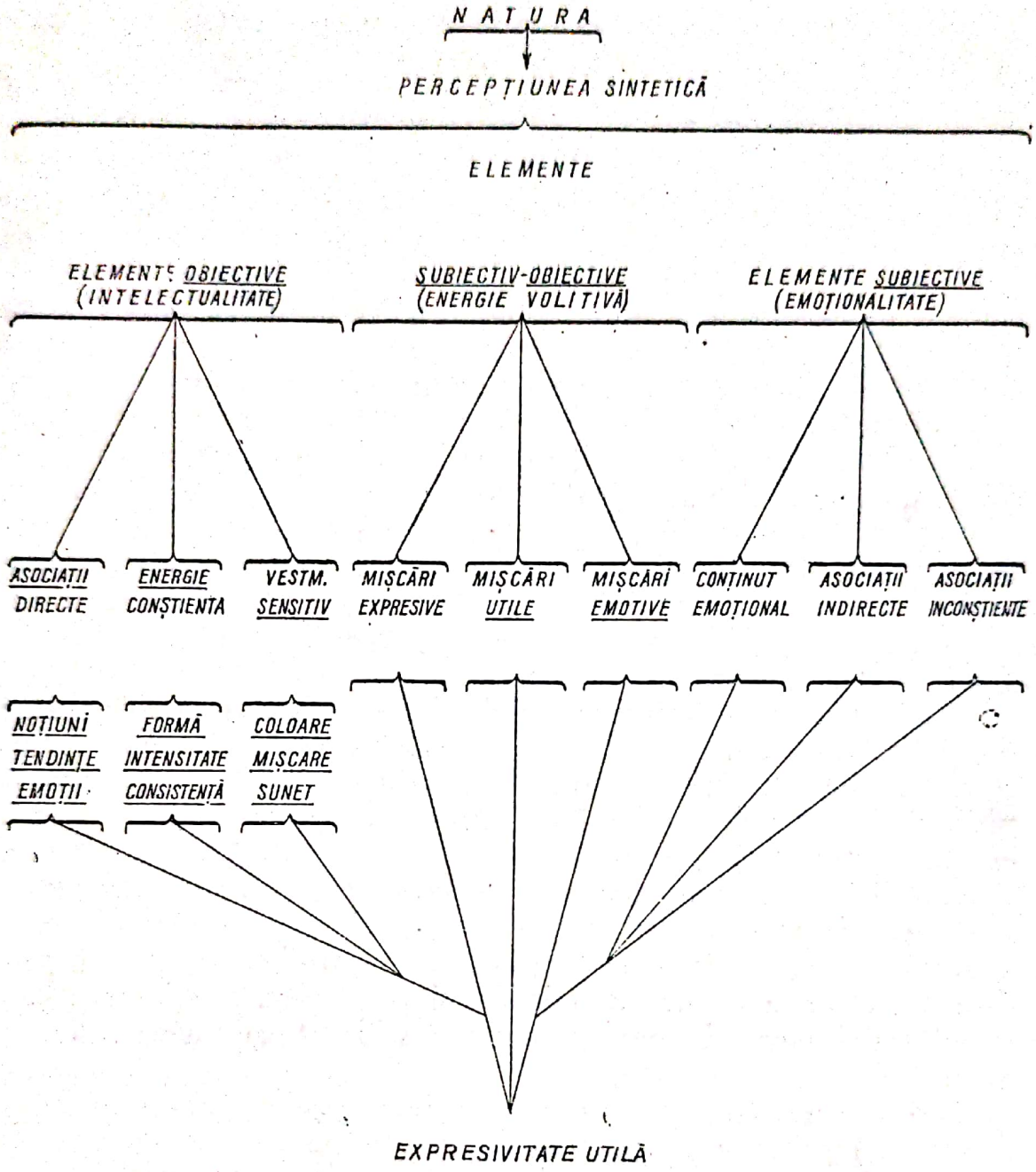
157 Pentru a vedea acum ce anume elemente proprii *transformă calitativ* percepţiunile în intuiţiuni, trebuie să comparăm conţinutul percepţiunilor cu conţinutul imaginilor. Elementul diferenţial luat cu mai puţină intensitate va reprezenta elementul propriu al intuiţiunii, care o face capabilă să se transforme în imagine.

într-un tot mic, şi pe toate aceste mici toturi în totul mare al paginei. Fără acest element inconştient nu putem avea impresia că lucrul — în cazul de faţă pagina — există şi are o realitate. Acest element joacă cel mai mare rol în intuiţiune şi în imaginile în care intuiţiunile se transformă.

Dar e posibil ca un element inconştient să fie element sufletesc şi încă intelectual? Desigur, în condiţiile în care se face percepţiunea sintetică.

În adevăr, în percepţiunea unui lucru, atenţiunea noastră nu rămîne fixă: ea trece de la o parte a obiectului perceput la altă parte, de la aceasta, la alta, şi aşa mai departe. În realitate percepţiunea sintetică rezultă din sinteza a o *multiplicitate de acte de percepţiune*, în care atenţiunea se plimbă de multe ori şi cu deosebite intensităţi pe toată întinderea, adîncimea, volumul obiectului. În această trecere, activitatea primară a unei clipe devine activitate secundară a clipei următoare şi aşa mai departe. Şi tot aşa activitatea terţiară poate deveni secundară şi în parte chiar primară prin insistenţa atenţiunii. Cu alte cuvinte, activitatea *inconştientă este inconştientă numai o clipă* şi *numai într-o parte a obiectului. Ea*, în clipa următoare, poate deveni activitate conştientă fără cunoştinţă, adică activitate secundară, pentru ca apoi să devină activitate conştientă cu cunoştinţă, adică activitate primară. Această posibilitate — în actul percepţiei — de a trece de la o activitate la alta, dă elementelor inconştiente realitatea psihologică, şi prin această realitate obţinem impresia realităţii fizice a obiectelor.

Scanned with OKEN Scanner



158 Să luăm versul lui Victor Hugo :

C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Percepțiunile implicate în acest vers se găsesc în noțiunile :
1) *oră liniștită*
2) *leu*
3) *a bea*
4) *a merge.*

Scanned with OKEN Scanner

În fiecare din aceste obiecte şi acţiuni noi putem găsi toate elementele perceptionale analizate mai sus.

Astfel, „ora liniştită" are un contur, care nu e altceva decît *forma*. „Ora liniştită" e abstractă — *consistenţa* este sufletească. Timpul care e conceput ca liniştit are o *intensitate* slabă, care se vădeşte, prin comparaţie cu alte obiecte concrete, ca de exemplu cu „leul". „Ora liniştită", deşi nu putem zice că are o culoare, un sunet, o mişcare, fiind de natură abstractă, dobîndeşte totuşi o nuanţă de culoare, sunet, mişcare, dacă o comparăm cu alte reprezentări. „Ora liniştită" are, în fine, rezonanţe în sufletul nostru. Cu ea se *asociază direct* ideea de pace, emoţiunea de seninătate, tendinţa de repaos, în mod firesc.

Cu toate dar că e cea mai abstractă expresiune din cele patru citate, şi conţinutul perceptional foarte slab — reprezentarea aceasta, ca reziduu al percepţiunii, cuprinde toate elementele obiective determinate mai sus. Acelaşi lucru se poate arăta şi pentru elementele subiective şi pentru cele subiectiv-obiective, cu atît mai mult cu cît cele dintîi variază de la om la om, iar cele din urmă se găsesc în analiza cuvintelor prin care sînt exprimate.

Dar dacă ştim despre ce tablouri şi simţiminte este vorba în poema din care am rupt versul — şi dacă considerăm versul întreg şi redăm fiecărui cuvînt valoarea pe care o împrumută, fără să vrea, de la celelalte cuvinte din întreaga poezie —, vedem că atît expresia „ora liniştită" cît şi celelalte cuvinte dobîndesc înţelesuri pe care zadarnic le-am căuta în reprezentarea conţinutului cuvintelor luate izolat. Vezi că din sinteza deosebitelor impresiuni răsare o impresiune *nouă*, iar noutatea aceasta — *originalitatea* — o produce un element de natură mistică, şi prin urmare universal, care se adaogă la materia percepţiunii şi-i schimbă calitatea. Este *elementul simbolic*.

159 Acest element — care valorifică percepţiunea şi o transformă în intuiţie, se înfăţişează cu trei forme : *elementul simbolic* propriu-zis, care e de natură intelectuală, *elementul estetic*, care e de natură afectivă, şi *elementul absolut* sau *infinit* care e de natură voliţională.

1 *Elementul simbolic propriu-zis.* Acest vers nu dă pe faţă intenţia poetului de a ne vorbi de lei şi de felul cum se adapă, ci prin imaginea lor vrea să ne facă să simţim cît mai viu farmecul liniştii de noapte tîrzie — care e una din feţele eterne ale naturii. Una ne spune poetul, şi alta trebuie să înţelegem şi să simţim. Versul are înţeles simbolic.

Scanned with OKEN Scanner

2 *Elementul estetic.* Deşi leii sînt animale înfricoşate, şi de viaţa lor se leagă fapte sîngeroase, şi deşi orele tîrzii de noapte trebuie în mod firesc să ne sugereze teamă şi nelinişte, cu toate acestea, citind versul de mai sus, nici una din aceste stări sufleteşti nu ne răsare în suflet nici ca asociaţie directă, nici ca asociaţie indirectă. Cu alte cuvinte, deşi, perceptional vorbind, ideile din acest vers ar trebui să ne impresioneze neplăcut, ele totuşi ne încîntă, iar această încîntare se revarsă asupra tuturor obiectelor, oricît de respingătoare ar fi în realitate. De unde, considerate ca percepţiuni, aceste fiinţe ne inspiră groază în reprezentare — şi deci cad în afară de ceea ce esteticianii numesc *sfera estetică* —, poetul, creînd existenţa *Booz endormi* şi transformînd reprezentările în imagini, care au la bază intuiţiuni, le-a luat elementele asociative directe sau indirecte de teamă şi groază, şi le-a lăsat numai atît cît farmecul singurătăţii liniştite să fie mai puternic sugerat. Cu alte cuvinte, prin transformarea reprezentărilor în imagine — adică respectiv a percepţiunilor în intuiţiuni — şi prin introducerea lor în organismul noii fiinţe psiho-fizice, percepţiunile şi-au pierdut natura, prin faptul că emoţiunea ce se degajă natural din ele s-a sintetizat cu emoţiunea estetică pe care poetul a trebuit s-o aibă privind în sufletul său cum diferitele imagini se cristalizează într-un tot. Emoţiunea lucrului s-a înecat în emoţiunea sufletului. Ceea ce era neestetic în percepţiune, a dobîndit valoarea estetică în intuiţie.

3 *Elementul absolut.* Obiectele şi acţiunile despre care ne vorbeşte poetul, deşi par localizate în timp şi în spaţiu — spaţiul şi timpul ce s-ar înţelege din acest vers nu sînt nici *cînd* şi nici *unde*, şi nu de ele ne interesăm. Ele nu există decît întrucît vorbim de lucruri care se găsesc în timp şi în spaţiu ; dar orice încordare a atenţiunii în această direcţiune ne rătăceşte de la înţelesul propriu al versului. În schimb, simţim în aceste imagini un farmec al infinitului spaţiului şi-al timpului. Ora aceea liniştită cînd se duc leii să bea, parcă are durata infinitului vremii ; locul acela unde se duc la apă, parcă are nemărginirea spaţiului. Nefiind definite geograficeşte, ci numai sufleteşte, ele ne fac impresia indefinitului, a infinitului, a absolutului. Percepţiunea s-a transformat în intuiţiune şi, devenind imagine, a pierdut contururile realităţii mărginite şi a dobîndit valoare absolută. Efectul acestei valori îl face *armonia* dintre fond şi formă.

Aceste trei elemente valorificatoare — pe care de aceea le mai putem numi *valori* — constituie *elementul mistic* al imaginii poetice.

Scanned with OKEN Scanner

160 Cea mai importantă din aceste valori, care este şi semnul genialităţii creatoare, este *valoarea absolută*. Ea, prin *armonie*, stabileşte pentru totdeauna legătura absolută, legătură *necesară şi universală* dintre fond şi formă. Este elementul de expresivitate poetică, de încorporare psiho-fizică prin cuvînt. În adevăr, şi în percepţiune se găseşte o mişcare spre expresiune, dar acest element împreună cu mişcarea emotivă şi emoţional-expresivă este subordonat mişcării *utile*. Numai *atît*, percepţiunea cată să fie exprimată, *cît e folositoare*. De aceea expresiunea către care tinde percepţiunea nu este decît un scop al fizicului care s-a făcut suflet, pentru ca cu atît mai uşor să se susţină. Ea e indiferentă, cît pentru însuşirile proprii. E un *semn*, care o face aptă să slujească simţimîntul de conservare a existenţei individului — şi nimic mai mult. În intuiţiune — respectiv în imagine, însă —, sub influenţa genialităţii creatoare, mişcarea utilă îşi pierde semnificarea şi, împreună cu mişcarea emotivă şi expresiv-noţională, se subordonează mişcării de expresivitate mistică ce are caracterul armoniei absolute.

Intuiţiile, deci, în deosebire de percepţiuni, pierd orice legătură cu interesele organismului şi se orientează după trebuinţele genialităţii creatoare, părînd că nasc, nu din natură, ci din suflet. Intuiţiunile, în loc de natura fizico-psihică, iau natura calitativ deosebită, psiho-fizică.

161 Elementul simbolic cu înfăţişările sale, valoarea simbolică propriu-zisă, cea estetică şi cea absolută, transfigurează elementele percepţiunii, printr-o serie de sinteze determinate de genialitatea creatoare, în elemente de intuiţiune. *Aceste sinteze sînt toate orientate în vederea transformării expresivităţii utile în expresivitate poetică*, sinteza finală despre care am vorbit.

Astfel valoarea simbolică intelectuală se sintetizează cu energia conştientă, cu vestmîntul senzitiv şi cu asociaţiile directe, şi pune într-un relief deosebit *plasticitatea psihică*, ce ajunge astfel *plasticitate simbolică*, temeiul *originalităţii* plastice a operei poetice.

Valoarea estetică se sintetizează cu conţinutul emoţional, asociaţiile inconştiente şi asociaţiile indirecte şi pune cît mai în relief *emoţionalitatea*, care astfel devine emoţionalitate *estetică*, temeiul *originalităţii subiective*, atmosfera sufletească cu care se armonizează construcţia plastică a capodoperei poetice.

Aceste două sinteze, combinîndu-se între ele, sub influenţa spontaneităţii mistice, tind să pună în relief expresivitatea, prin valoarea absolută a armoniei, care constituie nota cea mai caracteristică a

Scanned with OKEN Scanner

genialităţii fondului şi, în acelaşi timp, temeiul *originalităţii elementare*, care e ideea generatoare în expresivitatea ei deplină.

162 Plasticitatea simbolică şi emoţionalitatea estetică nu se sintetizează totdeauna cu expresivitatea *fizico-psihică*, pentru a ajunge la armonia desăvîrşită, adică la *existenţa psiho-fizică*, ci numai la o armonie fără nuanţe şi intermediară. Avînd numai această compoziţiune, intuiţiunile sînt *imperfecte*, şi ele sînt elementele cu care caută să lucreze literaţii de *talent*. *Intuiţiunea completă*, pe care o are numai omul înzestrat cu genialitate creatoare, pe lîngă această sinteză, mai prezintă sinteza dintre ea şi dintre elementul absolut al armoniei. Numai astfel se ajunge la *expresivitatea psiho-fizică completă*.

Astfel, dacă în loc de versul citat mai sus, am examina traducerea lui, în forma versului român de 16 silabe, de altminteri cît se poate de exactă,

Era ora liniştită cînd merg leii să s-adape,

am observa că ceea ce-i lipseşte sînt tocmai acele rezonanţe armonice ale originalului care ne trezesc — nu ştim cum şi ce fel — infinitul timpului şi spaţiului. Versul e tradus mai mult cu inteligenţa decît cu inima, cu talent, dar nu cu genialitate. Originalul e întemeiat pe o intuiţie completă ; traducerea pe o intuiţie imperfectă.

163 Rezumînd elementele intuiţiunii aşa cum rezultă din transfigurarea elementelor percepţiunii, obţinem schema de la pag. 582.

164 Cum că intuiţiunea se prezintă în deosebire în percepţiune, cu elementele şi sintezele specificate mai sus, se poate constata analizînd oricare imagine din capodoperele citate, considerată nu în forma ei originală, ci în transpoziţia ei în altă formă. De exemplu, luînd strofa :

Peste-a nopţii feerie
Se ridică mîndra lună,
Totu-i vis şi armonie —
Noapte bună !

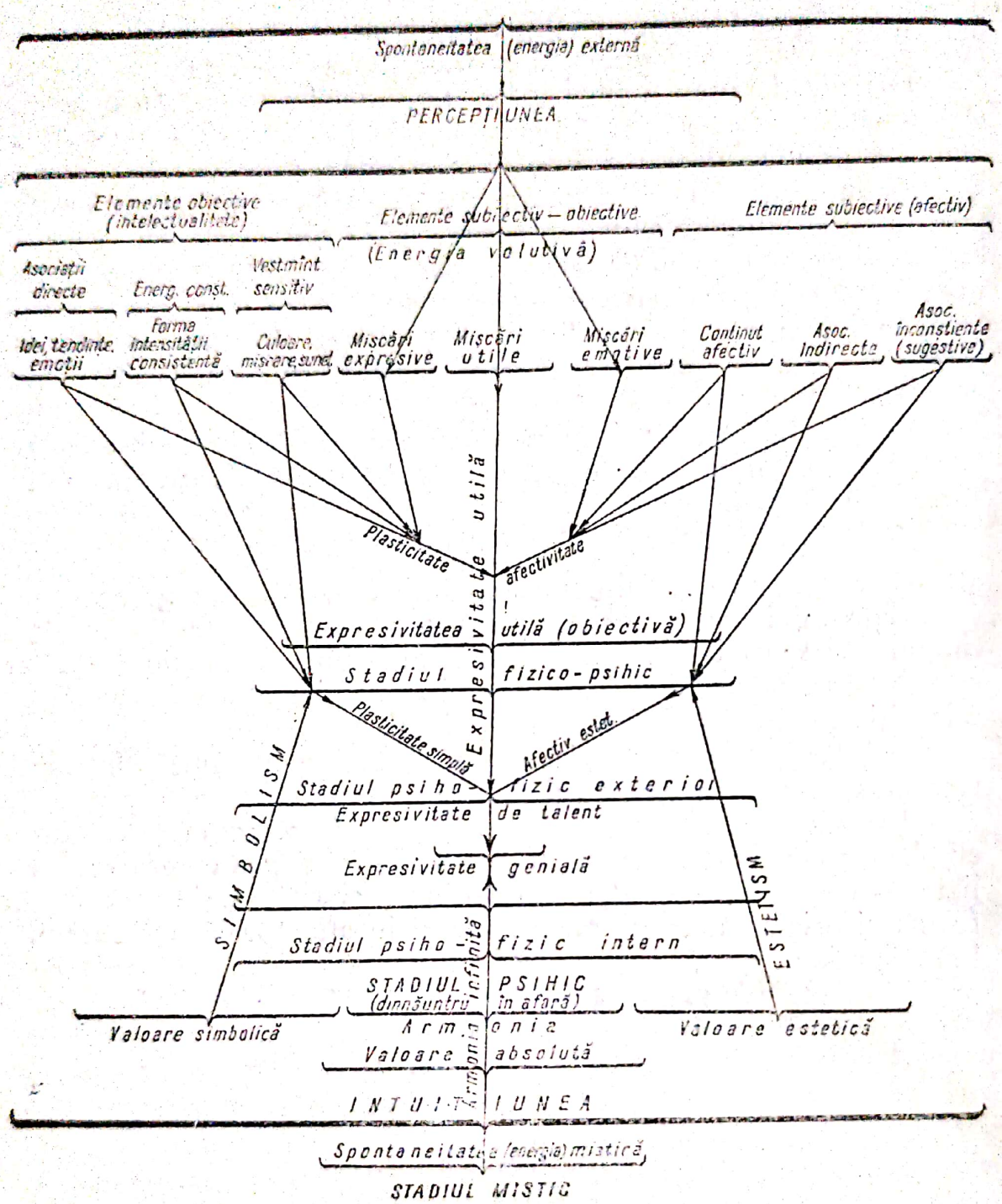
o putem examina în forma :

Mîndra lună peste feeria nopţii se înalţă. Vis şi armonie este peste tot. Noapte bună !

sau în forma :

Peste feeria nopţii
Luna merge-n sus măreţ,
Vis şi muzică e totul
Bună noapte !

Scanned with OKEN Scanner



La cel mai superficial examen de gust ne dăm seama că prima formă e școlărească, iar aceasta din urmă ridiculă. Nici una nu are nici pe departe efectul estetic al originalului. Din ce pricină ?

Pricina e că în locul imaginilor poetice din *Somnoroase păsărele*, care au la temelie intuiţiuni, în versiunile transformate, scriitorul n-a

pus decît reprezentări, care au la temelie percepţiuni. Şi astfel în ele putem găsi toate elementele percepţiunii, fireşte mai puţin intense, pentru că avem a face cu reprezentări — dar fără pic de poezie. Astfel putem găsi toate elementele obiective : 1 de formă, intensitate, consistenţă *(forma* lunii, care *poate* să se înalţe ca un lucru *foarte depărtat de atingerea noastră)* — toate constituind elemente de-ale energiei conştiente, apoi 2 acelea ale vestmîntului senzitiv : culoarea argintie (vizualitate), urcarea în sus (mişcare) şi în tăcere (sonoritate). Găsim în cea mai mare parte şi elementele de asociaţie directă. În prima formă conţinutul emoţional de constatare binevoitoare a felului cum se înalţă luna ; în a doua formă, stîngăcia artistică ridiculă. Găsim fireşte şi elemente subiectiv-obiective în expresivitatea mai mult intelectuală cu puţină rezonanţă emotivă şi volitivă, aşa încît nici nu o putem caracteriza. Ceva mai mult, găsim şi elementele subiective ale afectivităţii, cu deosebire în prima formă. E un fel de sublim căutat în întorsătura frazei, pe care nu l-am simţi dacă n-ar avea un conţinut afectiv, însoţit de asociaţii indirecte şi inconştiente.

Dar ceea ce nu putem găsi este *plasticitatea simbolică,* care nu poate rezulta decît, pe de o parte, din icoana cu contururi precise pe care elementele obiective trebuie s-o plăsmuiască printr-o sinteză perfectă, iar pe de alta, din simbolul sufletesc ce trebuie să găsim în această icoană.

Tot aşa nu putem găsi *emoţionalitate estetică,* deoarece conţinutul emoţional este slab şi nu revelă din partea scriitorului o urmărire contemplativă, caldă, a cristalizării imaginilor, cu care să se sintetizeze într-o singură undă emoţională.

Dar mai presus de toate, nu găsim în aceste forme farmecul mistic al armoniei care ne dă expresivitatea desăvîrşită psiho-fizică şi, o dată cu ea, impresia infinităţii timpului şi spaţiului. Sînt amîndouă forme goale de conţinutul poetic al armoniei expresive, fiindcă diferitelor reprezentări le lipseşte elementul mistic cel mai adînc care le-ar fi putut transforma în intuiţiuni şi în imagini.

Cînd poetul zice :

Peste-a nopţii feerie
Se ridică mîndra lună
Totu-i vis şi armonie —

el ne dă o imagine armonică, în care palpită viaţa mistică a existenţei.

Scanned with OKEN Scanner

Luna nu e luna de pe cer, într-una din fazele ei, ci e luna, mîngîietoarea și împăciuitoarea veșnică a lumilor. E un simbol al existenței pline de farmecul liniștei.

Această imagine cu farmecul ei ne deșteaptă în suflet o blîndă admirațiune, pe care o subliniem cu emoțiunea caldă ce picură din frumusețea ei. Între conținutul emoțional legat firesc de o asemenea imagine și între emoția estetică a poetului care a urmărit-o cu încîntare caldă, pe cînd se cristaliza în sufletul său, s-a stabilit o sinteză. Și la valoarea simbolică s-a adăogat valoarea estetică.

În fine, sinteza dintre plasticitatea simbolică și emoționalitatea estetică, unindu-se cu armonia absolută, a găsit energia, dulceața definitivă a cuvintelor ce ne dau farmecul mistic al infinității timpului și spațiului — impresia eternității ei.

165 Dacă valoarea simbolică, valoarea estetică și cea absolută, pe care le-am găsit în imaginile poetice, nu le-am găsi și în intuițiuni, măcar sub forma rudimentară, ar fi cu neputință ca acestea să devină imagini. Imaginile n-ar mai avea nici o legătură cu natura. Ar fi ceva convențional și ireal. În experiența producțiunii artistice, vechiul și veșnic noul și adevăratul adagiu al *inspirației de la natură*, n-ar mai avea nici o trecere și nici un înțeles. Inspirația de la natură, în adevăr, nu e altceva decît obligațiunea pentru poeți ca, mai-nainte de a scrie, să caute să-și dobîndească cît mai multe și mai complete intuițiuni, din care să poată iscodi simboluri, emoționalități și infinitul mistic al armoniei. A te inspira de la natură nu însemnează numai a vedea și a-ți arunca ochii asupra naturii, dar a o observa adînc, a o contempla, a o pătrunde, pentru ca s-o prinzi în suflet și pentru ca să pui într-însa suflet. În această operațiune, ajutată de genialitatea creatoare, sufletul devine natură și natura devine suflet: intuițiile dobîndesc valoare simbolică. În al doilea rînd, poetul se recunoaște cu drag în intuițiunile sale: intuițiunile dobîndesc valoare emoțională. În fine, în al treilea rînd, poetul vede în intuițiunile sale armoniile permanente dintre lucrurile lumii: intuițiunile dobîndesc valoarea absolută.

Cine deci nu are contact cu natura, nu are de unde prinde intuițiuni, nu are din ce făuri imagini, nu are materialul interior din care ideea generatoare să construiască organismul capodoperei. Un asemenea scriitor cade în convenționalism, în manieră, în activitate de îndemînare și meșteșug. Marele scriitor nu trebuie să scape niciodată realitatea din vedere. Ca și anticul Anteu, care în plutirea lui nu prindea puteri decît atingînd pămîntul cu piciorul, el trebuie să-și facă din contactul cu lumea o lege.

Scanned with OKEN Scanner

166 Cu această constituţiune, intuiţiunea este temelia din care se va plămădi frumuseţea; dar ea nu e frumuseţea însăşi. Ea nu poate fi frumosul, pentru că frumosul este în afară de timp şi spaţiu, pe cînd intuiţiunea, avînd toate elementele percepţiunii, are şi pe acela de a fi legat de un anume timp şi anume spaţiu. Intuiţiunea este percepţiunea transfigurată calitativ prin elementul mistic, dar a unui *anume* obiect. În acest fel trebuie să înţelegem intuiţiile ce le-am presupus la temelia poemelor *Booz endormi, Erlkönig* şi *Somnoroase păsărele*. Intuiţia unei păsări este o anume pasăre văzută şi pătrunsă în esenţa ei vizibilă, într-un anume loc şi anume timp. Intuiţia secerii lunii este vederea lunii într-o anume fază, într-o anume situaţie pe cer, în anume timp al anului şi în anume împrejurări. Intuiţia călăreţului în noapte şi vînt trebuie legată de anume împrejurare din viaţă. Goethe avea obiceiul să spună că toate poeziile sale lirice sînt *ocazionale*, vrînd să înţeleagă prin aceasta că la temelia tuturor acestor poezii se află o împrejurare trăită — o intuiţiune. Acest fapt s-a părut că vine în sprijinul istoricilor literari, care şi-au propus să reconstituie cît mai multe din aceste împrejurări, cu gîndul ca să explice *mai bine* capodoperele poetului. De fapt, această lucrare e de prisos. Căci ei nu reconstituiesc în realitate *intuiţiunile* pe care le-a avut Goethe, ci pur şi simplu *reprezentările la care ajung ei*. Intuiţiunile nu pot fi reconstituite, pentru că ele sînt *subiective* şi există numai la scriitorii înzestraţi cu genialitate creatoare şi numai ca punct de plecare pentru formarea imaginilor întrebuinţate în operele lor.

167 Dar intuiţiunile sînt ireconstituibile în concret, şi la studiul lor general nu se poate ajunge, precum am văzut, decît indirect; totuşi e de mare interes să urmărim mai de aproape stadiile procesului prin care ele ajung să se transforme în imagini poetice gata să se încorporeze în concepţiunea dictată de ideea generatoare.

Capitolul VII

IMAGINEA BRUTĂ. IMAGINEA NEUTRĂ. IMAGINEA POLARIZATĂ. IMAGINEA CONCEPŢIONALĂ

168 Intuiţiunea e un simplu material din care are să se cristalizeze imaginea genială. Pentru aceasta, ea va trebui să treacă prin mai multe transformări pînă la transfigurare.

Scanned with OKEN Scanner

Precum o percepţiune rămîne în conştiinţă sub formă de reprezentare, tot aşa intuiţiunea se poate păstra în conştiinţă mai întîi sub forma de *imagine brută.*

Şi precum între percepţiune şi reprezentare nu e o deosebire de natură, ci numai de grad, acelaşi lucru îl constatăm şi între intuiţiune şi între imaginea brută, icoana ei din memoria noastră.

Şi imaginea brută, ca şi intuiţiunea, se localizează în timp, spaţiu şi cauzalitate. Ca şi intuiţiunea, imaginea brută conţine mai întîi toate elementele percepţiunii, respectiv ale reprezentării. Ca elemente obiective : forţa conştientă ce se manifestă în formă, consistenţă şi intensitate, vestmîntul senzitiv şi asociaţiile directe. Ca elemente subiective : conţinutul emoţional, asociaţiile sugestive şi asociaţiile indirecte. Ca elemente fizico-psihice : mişcări intelectuale, emotive şi volitive spre expresivitate. Dar tot ca şi intuiţiunea, în afară de aceste elemente psihologice, mai conţine şi elementele mistice, care constituie, în deosebire de percepţiune, esenţa calitativă a intuiţiunii. Sînt, pe de o parte, elementele mistice : valoarea simbolică, estetică şi absolută, precum şi sintezele ce reduc la unitate elementele perceptionale şi pe cele mistice. Avînd însă aceleaşi elemente ca şi intuiţiunea, imaginea brută e mai puţin vie, mai ştearsă decît intuiţiunea, în ce priveşte elementele obiective. Astfel timpul şi spaţiul sînt mai puţin determinate, elementele energiei mai şterse : forma mai nesigură, consistenţa mai puţin simţită, intensitatea mai moderată. Tot aşa vestmîntul senzitiv şi asociaţiile directe ce-l susţin. Din contră, elementele subiective sînt mai intense decît în intuiţiune. Asociaţiile sugestive şi indirecte mai uşor se prind de conţinutul emoţional, care e mult mai viu. Iar mişcarea spre expresivitate mai evidentă. Ceea ce simţim că ne încălzeşte sufletul, ne răscoleşte şi căutăm să o revărsăm în expresie. Dar şi mai vie se ridică la spatele imaginii valoarea simbolică, estetică şi absolută ce constituie elementul mistic.

169 Deşi imaginea brută este reprezentanta firească a intuiţiunii, nefiind altceva decît amintirea ei, în care se întîmplă transformările de mai sus, totuşi e posibil să avem imagini brute în legătură cu simple percepţiuni. Cu alte cuvinte, elementul mistic, în loc să transforme percepţiunea în intuiţiune, chiar în momentul cînd se produce — rămîne absent în actualitate, şi se deşteaptă după ce actualitatea a trecut.

Oricît de curios ar fi acest caz, el se pare că există — şi-l găsim, luîndu-ne după oarecare indicaţiuni, chiar la marele nostru poet Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

După mărturisirile orale ale unor prieteni personali [a], Eminescu, cînd umbla prin frumusețile naturii, părea că e un somnambul. Părea că nu-l atinge nimic. Impresiile i se înregistrau automat fără să-i pătrunză adîncul sufletului și să-i pună în mișcare expresivitatea, fie musculară sau verbală. Erau probabil simple percepțiuni fugitive, care numai mai pe urmă se transformau în imaginile neîntrecute ce le întîlnim în descrierile lui de natură. Amănuntele date de T. Maiorescu și probabil consemnate în *Memoriile* lui, precum și mărturisirea lui Ieronim — erou din nuvela *Cezara*, erou care se vede a nu fi altul decît poetul însuși [b], ne arată că Eminescu simțea mai mult imaginea brută decît intuițiunea. Oricum ar fi, ceea ce ne interesează, e faptul că imaginea brută apare uneori mai vie decît intuițiunea, iar dintre elementele intuițiunii, cele mai vii sînt elementele subiective : căldura emoțiunii care se leagă firesc de intuițiune ; și mai cu seamă cele mistice : valoarea simbolică, emoția estetică a poetului și valoarea absolută.

170 Ceva mai mult. Deosebirile de grad variază de la poet la poet, unii avînd unele elemente mai intense, iar alții, altele. Desigur că la temelia imaginilor din versurile lui Goethe :

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind
Es ist der Vater mit seinem Kind ? —

se află niște imagini brute, în care intensitatea diferitelor elemente este alta decît în imaginile brute, care se află la temelia versurilor :

Doar izvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace,

și alta decît în imaginile brute, ce se află la baza versurilor :

Ruth songeait et Booz dormait ; l'herbe était noire ;
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement
Une immense bonté tombait du firmament ;
C'etait l'heure tranquille où les lions vont boire.

---

a Titu Maiorescu.

b „Am o inimă", zice Ieronim, „și o minte ciudată". *Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit.* O idee rămîne *săptămîni* întregi pe suprafața minții, nici mă atinge, nici mă interesează. Abia după multe zile ea pătrunde în *fundul capului* și-atunci devine prin altele ce le-a fi găsind acolo, adîncă și înrădăcinată. *Simțirile mele sînt tot astfel.* Pot vedea un om căzut mort pe uliță, și *momentul întîi nu-mi face nici o impresie..., abia după ore reapare imaginea lui* și încep a plînge, plîng mult *și urma rămîne neștearsă în inima mea.*

În versurile lui Goethe, vestmîntul senzitiv e mult mai stins decît în versurile lui Eminescu și, mai cu seamă, decît în acelea ale lui Victor Hugo ; în schimb unele elemente energetice — forma și intensitatea cu deosebire — trebuie să fi fost mult mai puternice în imaginile brute de la temelia imaginilor atît de lapidare din *Erlkönig*. De asemenea elementul mistic și elementul de timp și spațiu trebuie să fi fost mult mai puternic în imaginile brute de la temelia strofei citate din Victor Hugo ; elementul afectiv, mult mai puternic în imaginile brute de la temelia versurilor lui Eminescu ; iar elementul estetic, mult mai puternic în formularea concisă și obiectivă a lui Goethe.

Cu alte cuvinte, imaginea brută pierde sau cîștigă în însușiri față de intuițiune, după cum dispozițiile psihologice ale poeților sînt mai primitoare de unele sau de altele dintre ele. Aceste dispoziții ce constituie mentalitatea și atitudinea poetului într-o operă poetică vor fi examinate mai de aproape în *Metodologie*.

171 Imaginile brute în cea mai mare parte nu rămîn multă vreme în starea pe care am descris-o. O parte din ele, firește, rămîn să împodobească *memoria* poetului întreaga lui viață ; ba, în anume condițiuni pe care le vom vedea, se pot transforma în „amintiri poetice", un gen literar în care noi, românii, avem o capodoperă fără egal în literatură, *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă. Poetice sau nu, imaginile brute face podoaba vieții intime a poeților și scriitorilor, care-și pot fermeca auditorii cu povestirile lor din viață. Celelalte imagini brute își pierd însă localizarea în timp și în spațiu și devin *imagini neutre*.

172 Se numesc imagini neutre imaginile care, pierzînd elementele de localizare, populează conștiința poetului și sînt gata de *a se polariza*, adică de a-și modifica compoziția după cerințele ideii generatoare. Toate noțiunile și reziduurile reprezentative corespondente din vorbele întrebuințate de poet în capodopera sa constituie tot atîtea imagini neutre.

În poezia lui Eminescu *Somnoroase păsărele*, conținuturile cuvintelor „somnoros", „pasăre", „a se aduna", „a se ascunde", „ramură", „noapte", „bun", „izvor", „a suspina", „codru", „negru", „a tăcea", „a adormi", „pace" etc. au fost tot atîtea imagini neutre, în care elementele imaginii brute și-au pierdut contactul cu realitatea spațiului și timpului și s-au vestejit, întocmai ca acele infuzorii care, după ce s-a uscat apa în care au plutit, par moarte, dar care înviază de îndată ce dau iarăși de lichidul înviorător.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste imagini neutre nu trebuie totuşi să le confundăm cu noţiunile ce constituie înţelesul cuvintelor şi care populează conştiinţa omului obişnuit şi care sînt produse ale percepţiilor şi reprezentărilor analitice sau concrete. Aceste noţiuni ce ne vin la îndemînă să ne exprimăm cugetarea analitică sau pragmatică nu au posibilitatea de a reînvia nici măcar percepţiunile şi reprezentările din care au provenit, necum să devină imagini polarizate de întrebuinţat într-o capodoperă literară. Cine are această credinţă scrie versuri fără parfum, poezii fără culoare, povestiri fără interes şi drame fără nerv : construcţii intelectuale care au aparenţa capodoperelor, dar care nu sînt nici măcar opere de talent [a].

Imaginile neutre se deosebesc de noţiunile cuvintelor prin faptul că conţin posibilitatea de a învia în conţinutul lor mare parte din materialul imaginii brute şi de a deveni *imagine polarizată.*

173 Imaginea polarizată este imaginea gata de a fi întrebuinţată într-o capodoperă ca un element al organismului ei. Caracteristica ei esenţială este de a avea o întrebuinţare — cel puţin în mod teoretic — *unică,* adică de a fi *originală.*

Să vedem din ce anume provine această natură. Pînă a nu scrie versurile :

Peste-a nopţii feerie
Se ridică mîndra lună,
Totu-i vis şi armonie —
Noapte bună !

Eminescu a putut avea o intuiţie — sau mai degrabă o imagine brută a lunii, într-o anume împrejurare a vieţii, cînd luna i-a lăsat o impresiune deosebită. Această imagine brută, pierzînd elementele localizării, a rămas ca o imagine neutră, avînd în conţinutul ei mai mult sau mai puţin vizibil, toate elementele intuiţiei sau, mai bine, în cazul de faţă, al imaginii brute, cu reducerile pe care calităţile speciale ale memoriei poetului le-au efectuat, şi, desigur, cu reducerile pe care memoria în genere, în păstrarea unei stări sufleteşti, le face. Luna a putut fi în conştiinţa lui Eminescu un corp ceresc, ce totdeauna răspîndeşte o lumină plină şi dulce asupra lucrurilor în timpul nopţii. Zicem aceasta pentru că în nici una din poeziile lui Eminescu nu întîlnim vreo impresiune în legătură de exemplu

---

a Exemple tipice de acest fel de opere din literatura noastră găsim în unele balade istorice ale lui Bolintineanu, în compoziţiile lui Pelimon, Ciru Oeconomu şi Iorga.

Scanned with OKEN Scanner

cu fazele lunii. Luna, imaginea neutră, în conştiinţa lui Eminescu este de obicei luna plină. Dar iată că din adîncurile mistice ale conştiinţei lui apare ideea generatoare a mîndreţii tainice intime şi paşnice care noaptea cuprinde lumea. Ideea aceasta cere încorporare. Cu o putere de atracţie — în afară de posibilităţile personalităţii *omeneşti* a lui Eminescu —, această idee caută imagini cu nuanţe de sentiment potrivite cu natura ei. Şi găseşte, între alte imagini secundare : păsărelele ce se duc la culcare, izvoarele din codru, florile din grădină, lebăda care pluteşte spre trestiile unde are să se culce, iar ca imagine principală luna care îmbrăţişează cu lumina ei toate aceste tablouri. În acest caz, imaginea neutră a lunii înviază în conştiinţa poetului, polarizîndu-se în sensul ideii. Luna nu mai e nici şăgalnică, nici melancolică, nici funebră. Elementele energetice se polarizează în sensul că luna nu e numai un astru ceresc care-şi azvîrle lumina asupra pămîntului, ca un simplu satelit ce e, ci ca un astru care îmbrăţişează cu lumina ei lumea întreagă. Forţa ce se degajează dintr-un asemenea astru e a lunii pline, ce revarsă lumina stăpînitoare şi liniştitoare peste toate. Nu mai e luna amabilă din *Lasă-ţi lumea ta uitată,* care dă farmec cărării strîmte ; nici luna — regina moartă în mausoleul din nouri din *Melancolie ;* nici luna meditativă, al cărei chip înţelegător priveşte cu melancolie egalitatea de soartă a împăratului, a săracului şi a sărmanului dascăl care a pătruns secretul lumilor. Luna în aceste capodopere s-a polarizat, în fiecare tot altfel. De data aceasta însă ea este aceea care cuprinde luminile în vălul de vis al păcii şi armoniei :

Totu-i vis şi armonie —
Noapte bună !

Ideea generatoare a impus imaginii neutre a lunii să-şi exagereze elementele energetice, şi astfel ne-o arată ca plină şi mărindu-i puterea de luminare peste marginile firești. În acelaşi timp, din nenumăratele nuanţe afective ce se pot lega cu imaginea lunii, ideea generatoare îi impune nuanţa largă şi olimpiană a seninătăţii, iar poetului, care priveşte cum i se cristalizează în conştiinţă această fiinţă nouă, îi impune un iz de mulţumire şi bunătate sufletească, în armonie cu pacea lumilor. O dată cu aceasta, ideea generatoare impune imaginii o nuanţă de tăinicie atotcuprinzătoare. Luna nu este luna reală ; nu e luna pe care o vedem cu toţii mişcîndu-se împrejurul pămîntului şi schimbîndu-şi de atîtea ori forma ; nu este luna fără aer, fără apă şi fără viaţă stîncă stearpă, azvîrlită în

Scanned with OKEN Scanner

sfera de atracţie a pămîntului — ci este luna „mîndră", ce se ridică în feeria nopţii ca un fel de stăpînitoare liniştită a lumii ; este luna visului şi a armoniei universale ; este tainica stră jă a acestei păci supreme. Luna, cu alte cuvinte, pierde elementele perceptionale ale intuiţiunii şi ale imaginii brute, pentru a exagera în locul lor elementul mistic : valoarea simbolică, estetică şi absolută ce acum devin limpezi şi desăvîrşite o dată cu încorporarea lor în organismul capodoperei.

Şi astfel imaginea neutră a lunii s-a polarizat, devenind parte integrantă din organismul poeziei *Somnoroase păsărele* sub influenţa acţiunii ideii generatoare.

În această polarizare, precum se vede, luna dobîndeşte anume calităţi, anume nuanţe afective, anume atmosferă sufletească, ce scot cît mai mult în relief ideea generatoare. Cu alte cuvinte, ea dobîndeşte o fizionomie exterioară, fizică şi sufletească, ce nu se potriveşte *întocmai decît în această poezie.* Imaginea polarizată ajunsă la expresie este originală şi devine imagine concepţională.

174 În urmărirea acestui proces am văzut că elementele obiective sînt reduse din ce în ce mai mult la rolul de suport al valorilor simbolice, estetice şi absolute care trec pe primul plan. Aceasta înseamnă că elementele sufleteşti ale imaginii poetice sînt tocmai aceste elemente care la un loc constituie elementul mistic al imaginii. Iar existenţa ce are acest element nu înseamnă altceva decît mărturisirea că între natură şi suflet s-a făcut sinteza, natura devenind simbol al sufletului şi sufletul devenind viaţa naturii. Din această activitate sufletească, ce-şi are izvorul în îmbrăţişarea mistică dintre suflet şi natură, rezultă transformarea imaginilor neutre în imagini polarizate. Ea regulează dozagiul deosebitelor elemente ce găseşte în imaginea brută ; ea le elimină, le simplifică, luînd dintr-însele în imaginea polarizată numai ceea ce poate scoate într-un relief cît mai puternic valoarea ei simbolică. Ea îi dă înfăţişarea de strălucire semnificativă, ea îi dă *originalitatea.*

Înţelegînd prin fond elementele sufleteşti care transformă elementele materiale în existenţe psihice şi apoi psiho-fizice, atunci elementele de fond mai însemnate din imaginea poetică sînt simbolismul plasticităţii, estetismul conţinutului emoţional şi absolutul expresivităţii psiho-fizice.

175 Astfel imaginea polarizată devine *imagine concepţională* sau *idee* în realizarea, prin armonie, a elementului absolut ; dobîndeşte *nuanţă* prin estetismul conţinutului emoţional şi devine *simbol* prin plasticitatea simbolică a elementului obiectiv.

Scanned with OKEN Scanner

În aceste elaborări ale impresiilor fizice — pînă ce ajung *simbol*, *nuanță* și *idee* sub influența elementului mistic — constă stadiul numit psihic al capodoperei.

Ne rămîne acum să cercetăm ultimul stadiu, cel elementar sau mistic.

Capitolul VIII

ELEMENTELE DE FOND ÎN IDEEA GENERATOARE

176 În estetica curentă, sub numele de idee, într-o capodoperă se înțelege gîndirea analitică, ce poate să fie scoasă, prin abstracțiune, din conținutul operei. *Hamlet*, e nehotărîrea provenită din lipsa voinței, sau, mai bine, *Hamlet* e revolta voinței morale în procesul ei de ajustare cu înțelepciunea practică ; *Faust* este reprezentarea nemulțumirii omului modern sau tribulațiunile cugetării filozofice pînă ce ajunge la bunul-simț. *Divina Comedie* este purificarea sufletului omenesc în ascensiunea de la materialitate la spiritualitate sau chemarea veacurilor la judecata morală creștină. *Iliada* este povestirea mîniei lui Ahile ; *Scrisoarea I* de Eminescu este arătarea ironic-senină a nemerniciei vieții omenești ; *Luceafărul*, de același poet, este, ca și *Moïse* a lui Alfred de Vigny și ca și *Brand* al lui Ibsen, dezolarea omului de geniu care constată, sufere sau se luptă să rămînă „nemuritor și rece" deasupra vieții meschine pe care o duc ceilalți oameni. În *Antigona* lui Sofocle avem triumful legilor cerești asupra celor pămîntești ; în *Romeo și Julieta* lui Shakespeare avem iubirea absolută ; în *Le Cid* de Corneille, lupta dintre iubire și datoria părintească ; în *Adromaca* de Racine, iubirea exasperată de gelozie ; în *Tartuffe* de Molière, ipocrizia...

În acest sens, firește, mai multe capodopere pot avea aceeași idee. Aceeași idee, în această teorie, ar fi și în *Aulularia* lui Plaut și în *L'Avare* de Molière și în *Hagi Tudose*, nuvela scriitorului nostru Delavrancea : zgîrcenia. Aceeași idee în *La cigale et la fourmi* a lui La Fontaine și în fabula veche corespondentă ; între *Der Stern* a lui Gottfried Keller și între *La steaua care a răsărit* de Eminescu, care în mare parte pare o simplă traducere după poetul german. În acest fel cîți poeți lirici n-au cîntat iubirea, natura, viața ? Cîți poeți epici n-au povestit mustrările conștiinței, destrămările viților, aspirațiile spre bine, iubirea de patrie, farmecul vieții patriarhale, tribu-

laţiile parvenitismului, ale perversiunii sufleteşti, ale invidiei, nerecunoştinţei? Cîţi poeţi dramatici nu au întrupat în operele lor ambiţia politică, răzbunarea, iubirea de copii, de părinţi, de neam?

177 Această teorie —, reprezentată şi la noi de marele critic Titu Maiorescu, sub a cărui influenţă estetica integrală şi-a luat începutul — este cu toate acestea falsă. Adevărul este tocmai contrariul. Orice capodoperă încorporează o *idee originală*, care deci nu e identică cu nici o alta. *O idee nu poate fi întrebuinţată decît într-o singură capodoperă.* Orice operă care va încorpora o idee ce se găseşte în altă operă poate fi operă de îndemînare, de talent, dar nici într-un caz o operă datorită genialităţii creatoare.

Cei ce judecă altfel au o concepţie intelectualistă şi oarecum mecanică despre creaţiunea artistică. Se gîndesc la producţiile imaginaţiei combinatoare, care lucrează cu conştiinţă, nu la creaţiunea genialităţii care lucrează inconştient. Capodopera e o specie, şi prin faptul că e specie, e unică. Şi e unică nu numai în expresie, dar şi în imagine şi în idee. Şi cu atît mai mult trebuie să fie originală în idee, cu cît e vorba de ideea generatoare, de ideea care determină şi conturul imaginilor, şi alegerea expresiilor.

178 Negreşit iarăşi, trebuie să ne ferim şi de interpretarea ideii în înţelesul „caracterului dominant" al lui Taine şi care are un sens intelectual şi descriptiv, pe care nici într-un caz nu-l poate avea ideea generatoare a esteticii integrale.

Cînd simplificînd ideea de „leu", Taine găseşte caracterul dominant al acestui animal într-un sistem de pîrghii puse în serviciul a două fălci, şi îşi închipuie că artistul care ar concepe astfel leul ar face o capodoperă, nu-şi dă seama că această simplificare abstractă, urmată *ad literam*, ar duce numai la un simbol intelectual şi descriptiv al leului, ar da o schemă, nici într-un caz o operă de artă.

Dacă însă înţelegem prin „caracter dominant" ideea abstractă prin care putem să caracterizăm esenţa concretă a unei capodopere, fără ca să o considerăm că este *chiar* fiinţa ideii încorporate în capodoperă, atunci ne înţelegem. Taine însă, cu concepţia lui intelectualistă şi materialistă, concepţie în care elementul mistic nu are nici un loc, a înţeles prin „caracter dominant" însuşi caracterul esenţial al unităţii organice a unei capodopere — ceea ce, evident, e fals.

Acest caracter esenţial fiind încorporarea ideii generatoare în material fizic, este de natură psiho-fizică şi deci sufletească şi concretă în acelaşi timp. Cu vorbe el poate fi numai *indicat*, iar nu arătat în *conţinutul şi sfera sa*. Căci el *nu e noţiune, ci o existenţă* care, dacă apare simplă şi unitară, nu e mai puţin de-o enormă com-

Scanned with OKEN Scanner

plexitate. Un „caracter dominant" se poate defini, căci e abstracțiune ; ideea generatoare se poate numai arăta, pentru că e un concret. Un „caracter dominant" se poate construi, căci e o realitate logică ; ideea generatoare se poate numai *încorpora* și numai prin acest scop se poate cunoaște, fiindcă e o realitate mistică. Un „caracter dominant" poate fi văzut din afară înăuntru și poate fi epuizat prin viziune ; o idee generatoare nu poate fi văzută decît dinăuntru în afară și nici o viziune de pe lume n-o poate covîrși. Un „caracter dominant" e o schiță a realității ; o idee generatoare este însăși o realitate cu fațetele infinite, o realitate psiho-fizică deasupra realității fizice și sufletești.

179 Ideea generatoare, fiind rezultatul întrepătrunderii sufletului cu natura, face parte, în ce privește rădăcina ei, din sfera conștiinței fără cunoștință a sufletului nostru. Înțelegem, simțim și voim ideea generatoare în același timp, dar nici n-o înțelegem, nici n-o simțim, nici n-o voim, așa încît s-o prefacem în elemente limpezi intelectuale, afective, energetice. E o conștiință, dacă vreți, sintetică, adîncă, insondabilă, una și multiplă, care pune în mișcare și taina și limpezimea conștiinței noastre, dar fără ca s-o putem prinde, în esență, cu nici una din puterile noastre sufletești.

Să ne închipuim că mintea omenească și-ar propune să redea prin analiză infinitatea de elemente celulare și de mișcări fiziologice ce constituie organismul unei ființe. Și, în această năzuință, să ne închipuim că ar avea credință că poate prinde firul acestei organizări și funcționări, în așa fel că toată ființa aceea s-ar putea destrăma și recompune după cum s-ar putea lungi sau s-ar scurta acel fir. Aceasta este problema pe care știința literaturii și-ar propune față de ideea generatoare a unei capodopere, dacă nu și-ar da seama de ființa ei și ar vrea s-o studieze după metoda lui Taine, care vede în capodoperă un individ construit cu inteligență.

Știința literaturii își dă seama însă că o capodoperă este o specie născută, inconștient, prin generațiune spontanee. Ea poate fi studiată în caracterele ei generale doar în individul ce ni-l lasă în suflet, și ea nu poate fi cunoscută bine decît dacă o introducem cît mai deplin în conștiința noastră *așa cum este*. Numai în intuițiunea capodoperei sălășluită cît mai complet cu fondul, forma și armonia ei în suflet, noi putem sesiza, dar fără s-o pătrundem în întregime, ideea ei generatoare în legătură cu armonia dintre fond și formă. Cu alte cuvinte, precum imaginea nu poate fi înțeleasă în natura ei decît în legătură cu intuițiunea din care a provenit și cu expresiunea în care se încorporează, tot așa ideea generatoare nu poate fi înțeleasă

Scanned with OKEN Scanner

în firea ei decît cu *nenumăratele fațete ce le dobîndește prin imaginile în care s-a cristalizat și în expresiunile în care s-a încorporat.*

Noi nu putem prinde ceva din ființa ideii generatoare decît dacă, fiind pe deplin stăpîni pe fondul și forma capodoperei, cuprindem cu conștiința *dintr-odată* întregul ei și observăm ce stare sufletească ocupă centrul atenției noastre cercetătoare. Această stare sufletească e de așa natură că, din centrul capodoperei, ne putem orienta în toate direcțiunile în organismul ei și putem observa cum de la razele sale se aprinde fiecare amănunt ce întîlnim în calea atențiunii și cum apoi luminile acestor amănunte se răsfrîng, la rîndul lor, asupra întregului. Numai în posibilitatea de a merge cu atenția cercetătoare în tot organismul capodoperei, de a trece cu ușurință de la stările sufletești centrale la stările sufletești periferice și de a observa cum se luminează reciproc — avem ocazia de a prinde mai mult sau mai puțin ideea generatoare cu toate fațetele ce constituie existența ei concretă.

180 Dîndu-ne seama că o capodoperă e o specie, că ideea ei generatoare *nu poate fi decît intuită* în icoana cît mai completă ce ne-o lasă în conștiință și că această intuire și pătrundere nu se poate face fără o disecare activă, prin atenția cercetătoare a întregului ei organism în relațiile de subordonare în stările sufletești centrale și cele periferice — noi putem ajunge să formulăm *in abstracto*, indicații, cu privire la ideea generatoare și la diferitele ei fațete, numai cu condiția de a vedea în aceste formulări *numai mijloace de orientare* în ființa concretă a capodoperei. Înțelegînd în acest fel formulele prin care arătăm ideea generatoare a unei capodopere, nu mai putem cădea în greșala acelora care cred că două sau mai multe capodopere pot avea aceeași idee. Atunci ne dăm seama că o idee generatoare are infinite fațete care o deosibesc radical de ideile asemănătoare din alte capodopere.

[180 bis] 175 Cu toată existența tainică a ideii generatoare, totuși luîndu-ne după efectele ei, putem determina unele manifestări care ne pot ajuta să pătrundem în esența capodoperei literare și de a deosebi elementele propriu-zise *de fond :* partea conștientă din materialitatea gîndită, stările sufletești ce cuprinde ideea. [2]

181 Prima caracteristică a ideii generatoare *este că e o manifestare energetică.* Ea izbucnește în conștiința poetului ca o armonie între fond și formă, ca psihic îmbibat de materie și ca materie îmbibată de psihic, și se manifestă dintr-odată cu o putere covîrșitoare, străină de stările sufletești obișnuite ale poetului, ca o putere *selectivă,* ce caută a se încorpora intern, în stări sufletești, și extern,

Scanned with OKEN Scanner

în material fizic. Ideea generatoare apare dar ca o forță de expansiune pe care conștiința poetului nu o poate stăpîni decît găsindu-i tiparele în care ea să se poată revărsa — tipare care sînt cuvintele și armonia lor.

De foarte multe ori această izbucnire este însă prematură. Sînt mulți scriitori, care simt din ideea generatoare mai întîi forma ei de expansiune. Ei se grăbesc atunci să scrie fără ca ideea să-și fi dobîndit toate organele — fără să se fi „copt". Exemple de acestea se găsesc foarte multe în manuscrisele marilor poeți. Și cine vrea să dobîndească o dovadă pipăită despre aceasta n-are decît să compare cele două variante ale poemei *Făt-frumos din tei,* amîndouă publicate în *Convorbiri literare,* dintre care cea dintîi — și pe care unele ediții [a] o dau ca fundamentală — este o încercare lipsită de rotunjimea expresiei, pe cînd cea de-a doua, deși aceleași ediții o reduc la treapta de variantă, este o capodoperă.

Această împrejurare face nu numai posibilă, dar obligatorie misiunea criticii active. Într-aceasta o critică își îndeplinește nu numai ca critică pasivă misiunea de cercetare a operelor literare, dar devine ca critică activă un auxiliar prețios al scriitorilor, care, loviți de frigurile supraproducției, își scot din suflet și dau expresiune unor idei generatoare încă neformate. [b]

182 Al doilea, pentru ca să poată atrage stările sufletești — imagini, emoțiuni, tendințe — potrivite cu natura ei, în vederea încorporării interne, ideea generatoare se manifestă ca o putere *afectiv-electivă* analoagă cu puterea de atracțiune și repulsiune a corpurilor chimice. Numai astfel pricepem cum genialitatea creatoare nu pune nimic de prisos într-o capodoperă, și toate elementele ce-i sînt necesare se înstreinează de conștiința poetului și se încorporează în noul organism.

Ca și energia spre încorporare, această putere afectiv-electivă de foarte multe ori se înșeală în alegerea materialurilor. Astfel Eminescu în menționata variantă neizbutită, pe care, sub titlul *Făt-frumos*

---

a Ediția Scurtu.

b Reamintim aici cazul citat într-un capitol precedent în care estetica integrală, în calitate de critică activă, a ajuns la rezultate apreciabile. E vorba de o capodoperă care în forma primitivă n-avea decît cinci strofe ce conținea *o injurie la adresa dumnezeirii* și nimic altceva. Față de atitudinea negativă a criticii active — și cu o lucrare ce s-a repetat din săptămînă în săptămînă, timp de trei luni —, poetul prin proprie concentrare a ajuns la maturitatea concepției și a putut să sfîrșească una din cele mai caracteristice opere *religioase.*

Scanned with OKEN Scanner

din tei, a publicat-o în *Convorbiri literare* [a], nu-şi dă seama dacă poezia sa are caracter epic sau liric. Ideea generatoare e lirică, dar el tinde s-o conceapă ca epică. De aci neputinţa de a scoate admirabilul final al celei de-a doua forme, în care preocuparea rămîne pur lirică şi în care reliefează într-un chip superior farmecul iubirii mistice, care nu cunoaşte convenţii sociale

Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, sună greu.

Blîndu-i sunet se împarte
Peste văi împrăştiet ;
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...

Sus, în brazii de pe dealuri,
Luna-n urmă ţine strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunînd din valuri.

183 În al treilea rînd, ideea generatoare se manifestă ca *intenţie artistică* ce călăuzeşte pe poet în activitatea lui de execuţiune a capodoperei. Atenţiunea lui activă este, pînă la execuţiunea desăvîrşită, necontenit preocupată de lucrările accesorii ce trebuie să facă pentru ca făt-frumosul din sufletul lui să iasă mai sănătos şi mai viabil. În legătură cu aceste preocupări, poeţii ades întrebuinţează mijloace exterioare, pentru ca să-şi intensifice „inspiraţia". Ca cel mai curios, se citează cazul poetului german Schiller, care, în afară de alte mijloace exterioare, ţinea totdeauna lîngă biroul său un coş cu mere trezite.

Intenţia artistică, în înţelesul obişnuit, s-ar reduce la înţelesul analitic şi noţional al ideii generatoare. Ea însă în realitate, deşi conştientă, nu e limpede văzută şi voită. Dacă marele comic Caragiale şi-ar fi propus cu tot dinadinsul în opera sa *O scrisoare pierdută* să-şi bată joc de liberalii ce guvernau pe acea vreme, cum am văzut că-şi închipuie oarecare critici istorici, desigur că ar fi izbutit

---

a În ediţia Maiorescu, sub titlul *Făt-frumos din tei*, se dă varianta cea bună, care în ediţia Scurtu poartă titlul *Povestea teiului*, aşa cum îl poartă în *C[onvorbiri] l[iterare]*.

să facă o satiră sau un pamflet, dar nici într-un caz comedia în care strălucește mai mult ca oriunde comicul pur. Intenția artistică nu e intelectuală, ci mai mult simțită decît formulată și dovada pentru aceasta este faptul că scriitorii cei mai mari chiar, rareori își dau seama de esența operelor lor. Cazul lui Caragiale, care, cu toată inteligența lui, la o de aproape cercetare, n-a știut să indice care e personagiul principal din *O scrisoare pierdută* și nici care e ideea care l-a condus, — este destul de concludent. Intenția artistică constă mai cu seamă în stimularea lăuntrică, adică a atențiunii poetului, pentru ca să se îndrepte mai cu seamă asupra stărilor sufletești de încorporat în capodoperă și de a deveni un harnic lucrător pentru această activitate, cu neglijarea tuturor intereselor personalității lui omenești.

184 A patra manifestare caracteristică a ideii generatoare, manifestare ce se ridică deasupra tuturor celorlalte și le înmănunchează pe toate, e apariția ei ca *inspirațiune*, ca *suflu mistic* al armoniei, cu care se desfășură atît energia selectivă a ideii, cît și facultatea ei *afectiv-electivă* și *intenția artistică*. Poetul de geniu nu scrie, oficiază. El nu se gîndește, e *inspirat*. El nu lucrează pentru cei de azi, ci pentru *eternitate*. Armonia suflului mistic și armonia implicată într-însul aduce atmosfera de infinitate, de necunoscut, de fatalitate, de atmosferă supranaturală, ce înconjoară capodopera și o face să pară că din infinitul sufletului crește și în sînul infinit al viitorului e trimeasă să trăiască. În acest suflu mistic revelat în armonie se descopere rădăcina insondabilă a sintezei dintre suflet și natură.

185 Aceasta, de altminteri, este precum am mai văzut și deosebirea dintre conținutul ideii generatoare al unei capodopere și dintre al unei opere de talent. Ideea generatoare a operei de talent seamănă numai exterior cu ideea generatoare a operei datorită genialității creatoare. Elementele ei, analoage cu ale acesteia, sînt analizabile și formulate fără rest. Odată introdusă în organul nostru intelectual, ideea operei de talent nu mai dă nici o hrană nouă gîndirii, nu mai deschide nici o poartă cugetării. Ea este lipsită de orizont și perspectivă. Și, de aceea, se irosește de îndată ce e cunoscută.

186 Să căutăm acum, prin analiză, să facem aceste caracteristice ale ideii generatoare mai pipăite. Mai întîi în ce privește energia de încorporare a ideii generatoare.

Dacă comparăm, de exemplu, capodopera *Hamlet* de Shakespeare cu *Romeo și Julieta* de același poet, nu se poate să nu observăm deosebirea de avînt sufletesc ce se întîlnește în ele. În *Romeo și Julieta* avem un avînt sufletesc furtunos, un ritm viu, năvalnic; în *Hamlet*, din contră, avem un avînt sufletesc izbucnitor, dar repede

Scanned with OKEN Scanner

potolit și tenace — aproape trenant. *Romeo și Julieta* parcă a izbucnit, dintr-odată, vijelios din adîncurile conștiinței poetului și parcă a fost scrisă dintr-o răsuflare, cu un avînt tineresc ce nu cunoaște stavili ; *Hamlet*, din contră, parcă e compusă pe îndelete, și din bucăți, care parcă cu greu se ajustează. Ideea iubirii absolute, care dărîmă toate prejudecățile sociale și se arată în toată strălucirea dumnezeiască și în toată vigoarea naturii — pentru ca să piară tocmai din pricina strălucirii și intensității ei —, trebuie să dea dramei *Romeo și Julieta* o mișcare impulsivă care învălmășește și rostogolește totul. Personagiile toate au această impulsivitate, începînd cu Tybalt, trecînd prin Mercutio și sfîrșind cu bătrînul Capuletto. De Romeo, și mai cu seamă de Julieta, nu mai vorbim. Simțirea năvalnică spre act îi domină pe toți. Pe Tybalt, ura în contra Montechilor ; pe Mercutio, ambiția de a se semnala ; pe Capuletto, graba de a-și mărita fata ; pe Romeo și Julieta, pasiunea care rupe toate zăgazurile convenționale și se revarsă în torente firești.

Din contră, revolta moralei teoretice în fața realității care o contrazice și cu care *va trebui* să ajungă la un compromis face din *Hamlet* o capodoperă dramatică în care personagiile izbucnesc subit, pentru ca să intre îndată în cumpănirea rațiunii. În *Hamlet* nu numai prințul Hamlet reflectează ; toți o fac, de la blîndul Horațiu pînă la avîntatul Laertiu, de la regele criminal, pînă la Ofelia, fără să mai vorbim de Polonius, care nu e decît perechea bătrînă a minții tinere a lui Hamlet. Ritmul avîntului sufletesc trebuie să aibă caracteristica ce decurge din natura acestei idei. Ce viguroasă e acțiunea — deși atît de complicată — în *Romeo și Julieta*, și cît de înceată este în *Hamlet*.

187 Din alt punct de vedere, ce deosebire nu găsim iarăși între avîntul sufletesc din *Romeo și Julieta* și acela din *Fedra* lui Racine, deși în amîndouă e vorba de iubirea sub forma cea mai violentă !

Deosebirea provine din pricina că în drama franceză energia elementului mistic este redusă, stăpînită, disciplinată, aproape ascunsă de energia conștientă, rațională, pe cînd în tragedia shakespeareană energia elementului mistic izbucnește în toată bogăția lui de manifestare. Oricît de biruită de simțurile sale este Fedra, ea știe că iubirea sa este criminală și bănuiește că Hipolit, fiul său vitreg, pe care-l iubește, nu-i va încuraja pasiunea incestuoasă. Această împrejurare face ca manifestările iubirii sale să fie mai discrete, mai reținute, mai raționalizate. În schimb Julieta, deși știe că cearta dintre familiile lor o va împiedica să ia de soț pe Romeo, își dă seama că această împrejurare, oricît de gravă, nu poate fi o pie-

Scanned with OKEN Scanner

dică firească şi, absolut aşa cum iubeşte, ea îşi dezlănţuie, furtunoasă, toată simţirea ce-i năvăleşte în suflet. Şi astfel, cînd aude că Romeo e izgonit din cetate şi că nu se vor mai putea vedea, durerea iubirii împiedecate copleşeşte orice alt simţimînt omenesc. Nu vrea să mai ştie că Tybalt, vărul său iubit, a fost ucis chiar de Romeo şi doreşte mai bine moartea *părinţilor* decît exilul *iubitului* său [a].

188 În acelaşi fel putem arăta cum energia ideii generatoare este însoţită de o specială afectivitate electivă, atît în ce priveşte imaginile, cît şi în ce priveşte stările de sentiment potrivite naturii ideii.

Intriga — imaginea acţiunii — din *Romeo şi Julieta* constă mai întîi din conflictul dintre Capuletti şi Montechi, familii ce se urăsc de moarte şi care au doi fii ce tot de moarte se iubesc, complicat cu două împrejurări : cu împrejurarea că pe cînd Capuletto vrea să-şi mărite cu orice preţ pe Julieta, fiica sa, cu Paris, rudă de-aproape a principelui, Julieta se căsătoreşte în taină cu Romeo, prin mijlocirea Fratelui Laurenţiu, care crede că printr-aceasta va stinge ura dintre cele două familii ; şi în al doilea, cu împrejurarea că Romeo e exilat din pricină că ucide pe Tybalt, vărul Capuleţilor, iar combinaţia Fratelui Laurenţiu, cu moartea aparentă a Julietei pînă ce se vor împăca lucrurile, nu izbuteşte din pricina ciumii fatale, care

---

[a] E mort Tybalt ! Romeo e gonit !
Acest cuvînt «gonit», el singur e
Tot una cu peire-a mii Tybalţi.
Destulă jale-i că a murit Tybalt !
De-am fi rămas cu ea ! Sau ursita,
Dac-ar mai fi voit şi alte morţi,
De ce, vestind că a murit Tybalt,
N-a mai vestit şi pe-altele, de pildă,
Pe-a tatei, pe-a mamei, ori şi chiar
Peirea amîndorora deodată ?

Dar vorba că «Romeo e gonit»
Ce-mi vine după moartea lui Tybalt,
Ea singură ucide tată, mamă,
Romeo, Julietă şi Tybalt —
În vorba-aceasta toţi se nimicesc.
«Romeo e gonit» : nu-i cumpănă,
Nici capăt, nici hotare, nici măsură.
În faţa morţii-acestei vorbe !"

Scanned with OKEN Scanner

face ca trimisul la Mantua să înştiinţeze pe Romeo de tot ce s-a întîmplat, să fie reţinut fără voia lui în Verona.

În afară de intrigă, mai avem a doua serie de imagini, *personagiile :* pe visătorul deziluzionat Romeo, care se aprinde de o iubire atotbiruitoare văzînd pe Julieta, şi apoi pe nevinovata şi nepăsătoarea Julietă, care, dintr-odată nu-şi vede viaţa decît în iubirea lui Romeo. De o parte şi de alta avem, pe lîngă Romeo pe cumintele Benvolio, pe spiritualul neastîmpărat Mercutio ; iar pe lîngă Julieta, pe zvăpăiatul bătrîn, grăbit şi nerăbdător, contele Capuletto, pe vorbăreaţa vulgară Doica şi pe arţăgosul Tybalt. La mijloc, pentru a uni extremele : pe Fratele Laurenţiu. Lăsăm firesţe nemenţionate personagiile fără vreun volum sufletesc deosebit.

În sfîrşit, ca a treia serie de imagini, avem *cadrul* ce constituie decorul : pieţe publice şi străzi din Verona şi Mantua, odăi şi săli de bal în casa lui Capuletto, grădina lui cu portocali şi rodii, chilia Fratelui Laurenţiu, odaia Julietei, cripta Capuleţilor.

Energia iubirii atotbiruitoare cerea o asemenea intrigă : cu cît familiile se vrăjmăşesc, cu atît conflictul e mai puternic şi iubirea tinerilor se arată mai intensă. Şi cu atît se arată mai năvalnică iubirea lui Romeo, cu cît el ne este înfăţişat că la început e îndrăgostit de o altă femeie. Şi cu atît se arată mai nestăvilită iubirea Julietei, cu cît ea e în stare să refuze — cu toate insistenţele şi ocările părinţilor — pe Paris.

189 În acelaşi timp personagiile principale din *Romeo şi Julieta* sînt însufleţite de-o căldură sufletească de atracţie şi repulsie unică, potrivită cu natura lor şi cu situaţiile prin care trec. E căldura afectiv-electivă, care a ales astfel de suflete cu astfel de stări sufleteşti, ca să se încorporeze.

Iată de exemplu, cum răspunde Romeo, la îndemnurile de a fi mai filozof ale Fratelui Laurenţiu :

Romeo : Ah ! iarăşi de exilă vrei să-mi vorbeşti ?
Fr. Laurenţiu : Voiesc să-ţi dau o armă-n contra lui :
Filozofia, balsam în amaruri,
E-o dulce mîngîiere în exil.
Romeo : Şi iar „exil“ ! La draci filozofia !
De nu-mi zideşte-acum o Julietă,
De nu-mi strămută-ndată un oraş,
De nu ridică-osînda Prinţului —
E-un fleac, e un nimic şi nu-mi vorbi !
Fr. Laurenţiu : Văd bine-acum : nebunii n-au urechi.

Romeo : Cum s-aibă, cînd cuminţii nu au ochi ?
Fr. Laurenţiu : Dă-mi voie-n cazul tău să-mi spun cuvîntul,
Romeo : Tu, despre ce nu simţi, să nu vorbeşti !
De-ai fi ca mine tînăr ; de-ai avea
Pe Julieta dragă ; dacă-ai fi
De-abia de-un ceas căsătorit cu dînsa ;
De-ai fi omorîtorul lui Tybalt,
De-ai fi aprins de dor, gonit ca mine —
Tu ai avea tot dreptul să vorbeşti ;
Tu ai putea să-ţi zmulgi ca mine părul,
Să te arunci ca mine pe pămînt
Şi groapa-ţi viitoare să-ţi măsori !

Primul cuvînt al Julietei, cînd Romeo îşi spune dragostea, e ca să-şi renege părinţii care vrăjmăşesc familia Montechilor :

Romeo, ah ! De ce eşti tu Romeo ?
Reneagă-ţi tatăl, schimbă-ţi numele !
Iar de nu vrei, îţi jur iubirea mea
Şi nu mai vreau să ştiu de Capuleţi.

Această iubire aprigă îşi găseşte culminaţia cînd Julieta ia narcoticul care-i va da aparenţa de moartă cînd va fi să se cunune cu Paris, şi apoi în sinuciderea cu pumnalul lui Romeo, cînd, deşteptată din somn, vede că el s-a sinucis, crezînd-o moartă.

Acest deznodămînt este cerut de însuşi absolutul iubirii ce se pierde prin însuşi absolutul ei, esenţa ideii generatoare ; iar încercările din secolul XVIII de a da un sfîrşit fericit acestei tragedii sînt de-a dreptul ridicule, nefiind potrivite cu evoluţia firească a ideii.

Toate celelalte personagii sînt tot atîtea instrumente, care să ne facă să pipăim realitatea estetică a acestei iubiri, care se exasperează pînă la beţia peirii de sine.

Pentru ca dragostea lui Romeo să fie arătată în toată intensitatea ei, trebuie să i se răpească Julieta tocmai cînd se apropiase momentul de a-i fi soţ. Cu toată prudenţa lui Benvolio şi Romeo, neastîmpăratul şi plinul de temeritate Mercutio trebuie să primească provocarea lui Tybalt şi să fie ucis. Şi, cu toată umilirea ce o arătase faţă de Tybalt, cu care acum, fără ca el să ştie, se înrudise Romeo, cînd vede mort pe Mercutio, prietenul său şi ruda Principelui, nu poate fără înjosire să nu provoace pe Tybalt şi, la rîndul lui, să-l ucidă, cu toate că ştia că pedeapsa duelului e moartea. Dar,

omorînd pe Tybalt, ca apărător al lui Mercutio, el apare mai puțin vinovat și este numai exilat. Dar exilul este pentru el mai mult ca pedeapsa morții, și această situație ne dă ocazia să măsurăm puterea iubirii lui.

De altă parte, dragostea Julietei se arată și mai puternică, avînd să treacă prin situațiuni și mai chinuitoare, la care contribuie Doica și cu deosebire Capuletto ; Doica exasperîndu-i nerăbdarea, iar Capuletto însăși rațiunea vieții ei. Și astfel ajunge la cel mai crunt mijloc, pentru ca să poată scăpa de căsătoria cu Paris și să se poată însoți și în fața lumii cu Romeo : simularea morții și îngroparea ei în cripta familiei din cimitir [a].

---

a Ș-apoi...
— reflectează ea cînd e să bea narcoticul —
dar dacă, pusă în cavou,
Eu mă trezesc nainte ca Romeo
Să vie să mă ia ? Ar fi grozav !
N-o să mă-năbuș eu acolo-n criptă,
Cînd gura-i otrăvită nu răsuflă
Decît miasme grele ? Și Romeo,
Cînd va veni, n-o să mă afle moartă ?
Și de nu mor, nu e posibil oare
Cu grozăvia nopții și a morții
Cu spaima ce-i legată de-acel loc —
O boltă de-nvechită catacombă,
Unde grămadă zac de sute de-ani
Atîtea oseminte de strămoși ;
Unde, -ngropat de-abia de ieri, Tybalt,
Însîngerat în giulgiu-i putrezește ;
Unde, cum spun, ies spiritele noaptea —
Vai ! vai ! nu-i oare-atuncea cu putință,
Ca, deșteptată prea de timpuriu,
În scîrbă de miros și-n sunete
De mandragoră zmulsă din pămînt,
Ce, dacă le auzi, te-nnebunesc —
Să-nnebunesc și eu, trezindu-mă
Înconjurată de atîtea grozăvii ?
Și să mă joc cu oasele, nebună,
Să scot însîngerat din raclă pe Tybalt
Și-n furie c-o coapsă de strămoș,

Scanned with OKEN Scanner

Astfel vedem pipăit, în această capodoperă, şi energia ideii, şi facultatea ei afectiv-electivă de a alege anume imagini în legătură cu această energie. Am văzut aceasta, atît în combinaţia intrigii, cît şi în caracterul şi în faptele personagiilor.

Acelaşi lucru se poate arăta şi în ce priveşte cadrul. O asemenea iubire cerea frumuseţea cerului Italiei, apoi cadrul strălucitor al unui bal, poezia unei grădini luminate noaptea de lună, taina unei chilii, aerul liniştit al odăilor şi străzilor obişnuite, atmosfera funerară a criptelor din cimitir.

190 În tot timpul cît am arătat energia ideii şi facultatea ei afectiv-electivă, nu am putut să nu întrebuinţăm anume noţiuni, care ne-au servit de orientare în fiinţa concretă a acestei capodopere. Am vorbit astfel de „iubirea absolută care dărîmă toate convenţiunile şi se arată în toată strălucirea ei dumnezeiască şi în toată vigoarea naturii, pentru ca să piară tocmai din pricina strălucirii şi intensităţii ei". Acest fel de formulare, necesară pentru analiza oricărei capodopere, constituie elementul intelectual prin care se clarifică intenţia artistică a poetului. Realitatea ei — cît o are, fiindcă, precum am spus, nu trebuie confundată *cu însăşi fiinţa concretă a ideii generatoare* —, realitatea, ca şi utilitatea ei, s-a dovedit în analiza de mai sus. Ea este cel mai solid punct de orientare în înţelegerea unei capodopere, ca una ce se referă tocmai la acele stări sufleteşti centrale ce ne absorb cu deosebire atenţiunea, cînd privim, simultan şi în întregul ei, o capodoperă. Ea ne dirige apoi atenţia cercetătoare şi asupra energiei ideii şi asupra facultăţii afectiv-elective a acestei energii şi apoi, o dată cu ele, asupra deosebitelor elemente şi lucrări ce constituie studiul psihic şi psiho-fizic al unei capodopere poetice.

191 Ne rămîne să arătăm acum existenţa *elementului mistic* care intră în energia, în puterea afectiv-electivă şi în intenţia artistică a ideii generatoare.

Acest element îl găsim mai întîi în formula prin care redăm, *in abstracto,* firește, intenţia artistică a poetului. „Absoluta iubire involvă absoluta peire", sau „maximul fericirii este maximul neferi-

---

Ca şi c-un ciot, să-mi spulber creierii ?
Ah ! parcă văd cum spectrul lui Tybalt
Se tîrîe la pînda lui Romeo
Ce l-a străpuns cu spada. Stai, Tybalt !
Sosesc, Romeo ! Cupa pentru tine-o beau.

cirii", sau „viața este moartea" sînt tot atîtea formule prin care înțelegem nexul de cauzalitate sintetică, de legătură necesară între diferitele stări sufletești ale personagiilor din *Romeo și Julieta*. Aceste formulări contradictorii, care se referă totuși la realitatea pipăită a unei capodopere, nu pot fi decît de natură mistică, și nici nu pot fi de altă natură, întrucît ele contrazic și rațiunea teoretică și rațiunea practică. Scopul fericirii în iubire nu e nefericirea ; scopul vieții nu e moartea ; scopul iubirii nu e nimicirea — ne spune rațiunea practică. Din momentul ce ești fericit, nu poți fi nefericit ; dacă ești în viață, nu poți fi în moarte ; dacă ești însuflețit de iubire, nu poți fi însuflețit de nimicire — ne spune rațiunea teoretică. Numai conștiința mistică se poate împăca cu unitatea contrariilor. Și în ideea generatoare din *Romeo și Julieta* întîlnim cu evidență această sinteză între idei ce se exclud.

192 Acest element mistic se întîlnește sub forma *armoniei*, și în facultatea afectiv-electivă a ideii generatoare. Nu numai că se întîlnește, dar ea e de-a dreptul mistică. Imaginația creatoare care a plăsmuit intriga, personagiile și cadrul din *Romeo și Julieta*, împreună cu stările de sentiment ce se armonizează cu energia ideii generatoare, nu pot fi lucrarea imaginației combinatoare. Ele au apărut o dată cu apariția ideii, întregi și caracteristice, întocmai ca Pallas Athena din capul lui Zeus. Ele sînt însăși fațetele ideii generatoare, viziunea armonică a esenței ei. Ele sînt oarecum prevăzute în infinitul mic al embrionului, care mărturisește sinteza dintre suflet și natură. O asemenea lucrare sintetică și simulată nu poate fi făcută prin analiza succesivă a activității intelectuale. Deși compuse din atît de multe elemente, ele sînt un bloc dictat de energia specifică a ideii generatoare, bloc ce parcă se despică în tot atîtea elemente deosebite, întocmai ca placa germinativă a ovulului fecundat. Aceasta însemnează că facultatea afectiv-electivă apare astfel numai atenției cercetătoare care urmărește procesul de creațiune din afară înăuntru. În realitate însă ea nu e de natură artificial-analitică, ci natural sintetică. În această natură stă și elementul mistic, adînc și inexplicabil al ideii generatoare în activitatea de armonizare afectiv-electivă a facultății.

193 Din ce pricină apare în conștiința poetului ideea generatoare ? De ce are anume intensitate și cotropește la un moment dat întreaga conștiință, răscolind-o și exercitîndu-și armonia afectiv-electivă asupra stărilor de conștiință ce se cristalizează în jurul ei ? Shakespeare a luat subiectul dramei *Romeo și Julieta* dintr-o nuvelă

Scanned with OKEN Scanner

de italianul Bandello. Cîți nu citiseră pe Bandello? De ce numai în conștiința lui Shakespeare a prins corp psiho-fizic? De ce a luat viața estetică ce parcă ne înfricoșează prin intensitatea ei, numai în conștiința artistică a lui Shakespeare? De ce numai în conștiința lui ideea generatoare a ajuns la deplina încorporare pe care o prețuim în *Romeo și Julieta*? Iată atîtea întrebări, la care zadarnic caută să răspundă istoria literară sau așa-numita critică „științifică" a unui Sainte-Beuve, Taine, Brandes sau Gherea sau critica istoric-evoluționistă a unui Brunetière.

Pricina zădărniciei acestor cercetări laborioase este că personalitatea omenească, în care acești cercetători caută cheia explicărilor, face parte din lumea *fizico-psihică*, lume absolut deosebită de lumea psiho-fizică din care face parte personalitatea artistică ce descoperim în capodoperele artistice.

Întrebările acestea sînt, în realitate, inexplicabile, pentru că, *mutatis-mutandis*, ele sînt de natura acelora prin care am căuta să explicăm *calitățile* lucrurilor, proprietățile primitive ale corpurilor, caracterele specifice ale speciilor.

De aceea noi punem la originea energiei elementare din care răsare opera literară actul mistic al sintezei armonice dintre suflet și natură — iar mai departe *nu căutăm decît s-o caracterizăm*, așa precum vom face în *metodologia literară*, luîndu-ne după felul ei de manifestare în diferitele capodopere cu care vom avea să ne ocupăm.

194 Întrebarea ce ne-a mai rămas de dezlegat în legătură cu ideea generatoare este aceea privitoare la elementele de fond ce cuprinde. Înțelegînd prin fond elementele conștiente ce le vedem în cristalizarea imaginilor din concepția capodoperei, se înțelege că dintre cele trei elemente originare sau elementare ale ideii generatoare, cea mai conștientă și cea mai puțin mistică este ceea ce am numit intenția artistică. Studiul ei ne duce la formularea *in abstracto* a ideii generatoare, și ne slujește de îndreptar analizei celorlalte elemente ale fondului din imagine și din expresie. Aceasta n-o împiedică însă să aibă în compoziția ei elemente conștiente și energetice, în care elementul mistic e mai evident și analiza conștientă mai neputincioasă. Prin urmare, în studiul capodoperei literare vom căuta cu cea mai mare grijă să ne-o înfăptuim în conștiință și, în această înfăptuire, să deosebim stările sufletești centrale, din care iradiază sau cărora se subordonează celelalte, și să le formulăm cît mai precis cu gîndul că formulăm ideea generatoare în ceea ce are mai inteligibil. Ana-

Scanned with OKEN Scanner

liza ce rezultă în legătură cu această formulare a ideii generatoare a unei capodopere o numim *analiză primitivă* şi ea e baza întregii analize estetice şi critice la care supunem capodopera.

195 Din analiza ideii generatoare, ne-am putut da seama că vechea teorie, după care mai mulţi poeţi pot întrupa aceeaşi idee, se poate potrivi cel mult cu activitatea poeţilor de talent, nici într-un caz cu activitatea genialităţii creatoare.

Atît energia genialităţii creatoare, cît şi armonia afectiv-electivă şi intenţia artistică ce conduce activitatea conştientă a poetului în execuţia ei sînt unice în felul lor — sînt *originale*. Aşa fiind, cea mai mare grijă pe care trebuie s-o aibă cercetătorul literar cînd formulează *in abstracto* o idee generatoare este să-i redea *toate faţetele*, prin care acea idee se deosibeşte de altele analoage ale altor capodopere.

196 Să stabilim acest lucru în mai multe capodopere, care au ca idee generală dragostea : *Romeo şi Julieta* şi *Othelo* de Shakespeare ; *Cidul* de Corneille ; *Andromaca* şi *Fedra* lui Racine ; şi *Hipolit* al lui Euripide. În realitate intenţia artistică în fiecare dintre ele este absolut deosebită de la una la alta. Dacă în *Romeo şi Julieta* avem iubirea absolută ce involvă peirea, în *Andromaca* avem iubirea biciuită de gelozia femeiască, nimicitoare de sine însăşi şi de alţii. În *Cidul* avem iubirea triumfătoare asupra datoriei, dar datoria înfrîntă e astfel înfăţişată că mulţumeşte toate sufletele, oricît de moraliste ar fi. În *Fedra* lui Racine avem iubirea fizică ce se filtrează printr-o conştiinţă raţională ; pe cînd în *Hipolit* avem iubirea senzuală, care se dezlănţuie prin moarte şi prin răzbunare.

197 Acest lucru poate să fie arătat şi mai bine dacă comparăm o capodoperă cu o operă de talent, care parcă au aceeaşi idee. De pildă *La steaua care a răsărit* de Eminescu, care, la prima vedere, pare o traducere după *Der Stern* a lui Gottfried Keller.

Der Stern este o poezie onorabilă, compusă mai mult cu capul, fiind un rezultat al imaginaţiei combinatoare. Poetul, făcînd comparaţia dintre steaua ce se stinge în depărtări şi lasă lumina să rătăcească prin spaţiile cereşti pînă ce ajunge la ochiul nostru, şi dintre imaginea unei fiinţe iubite după ce va fi murit, combină următoarea situaţie. Poetul se află pe un loc cu iubita sa, şi, văzînd o stea pe cer, i-o arată :

Siehst du den Stern im fernsten Blau
Der sterbend fast erbleicht ?

Scanned with OKEN Scanner

Şi apoi îi explică (fiindcă probabil ea nu ştia) :

Sein Licht braucht eine Ewigkeit
Bis es dein Aug'erreicht.
Vielleicht vor tausend Jahren schon
Zur Asche starb der Stern
Un doch seh'n seinen lieblichen Schein
Wir dort noch still und fern.

Firește, după aceasta vine comparația — care în ochii poetului trebuie să semene a un compliment plin de amabilitate :

Dem Wesen solchen Scheines gleicht,
Der ist und doch nicht ist,
O Lieb, dein anmutsvolles Sein
Wenn du gestorben bist !

E o poezie de talent, care poate fi analizată fără rest. În același timp are niște defecte capitale nimicitoare. E o compoziție intelectuală, în care imaginile nu sînt sintetizate, ci ajustate — și ajustate rău.

Astfel prin versul „Der sterbend fast erbleicht", poetul micșorează impresia ce trebuie să facă lumina ce rătăcește în spațiu, după ce steaua se va fi stins. Faptul că o stea e mică și de abia licărește nu e o dovadă peremptorie că e și departe. Cu cît steaua e mai mare și mai depărtată și cu cît imaginea ei e mai puternică în călătoria ei prin golul spațiilor, cu atît impresia ce poetul vrea să facă iubitei, a cărei imagine o va păstra vie în sufletul său, va fi mai mare. Poetul însă nu bagă de seamă acest lucru, ce pare mărunt. În același timp, ca să arate depărtarea, întrebuințează o expresie exagerată :

Sein Licht braucht eine Ewigkeit

Aceasta nu-l împiedică să contrazică acest efect de două ori, și prin îndoială, și prin moderarea expresiei, nu mai departe decît în versul următor :

Vielleicht vor *tausend Jahren* schon !

Dar ceea ce slăbește cu desăvîrșire efectul este mai întîi că nu dezvoltă de loc admirabila idee care, astfel, nu poate deveni imagine :

Der ist und doch nicht ist ; —

Scanned with OKEN Scanner

și al doilea, pentru că leagă întreaga idee de chiar iubita lui, căreia îi amintește crud că va muri înaintea lui. E o situație care, prin indelicatețea ei, iese afară din sfera esteticului, chiar dacă n-ar fi vorba decît de plăcutul în reprezentare.

198 Ce face Eminescu din această poezie? Modifică *fațetele* ideii, nuanțează altfel imaginile și-i dă o nouă *căldură* și *culoare*, care lipsește originalului. Astfel opera devine capodoperă.

Așa — de unde poetul german voia să-și mîngîie iubita cu faptul că după ce va muri, el, poetul, n-o va uita, ci-i va păstra imaginea în suflet — poetul român suprimă întreaga situație și caută să ne arate numai cum *esența iubirii* ne parfumează sufletul, chiar după ce ea a trecut. În același timp înlătură exagerările și contradicțiile poetului german :

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre
Iar raza ei *abia acum*
Luci vederii noastre.

Ultimele două versuri ne arată că Eminescu nu vede, ca Keller, în mod descriptiv imaginea stelei care călătorește, ci *în mișcare activă*, ceea ce mărește efectul imaginii.

Dar ceea ce face marele merit al variantei lui Eminescu și o ridică la rangul de capodoperă este elementul mistic pe care-l stoarce din versul intelectual și rece :

Der ist und doch nicht ist.

Viziunea stelei „care este și totuși nu este" e în realitate *nu o viziune, ci o constatare*. Ea nu ne poate impresiona ca poezie, ci ca proză, poetul german nu stăruie asupra ei, deși ea este partea cea mai de efect, conținînd elementul mistic care-i dă adîncimea. Eminescu, din contră, face din acest vers rece o strofă cu înțeles tainic, cald și armonic, care constituie culminația poeziei :

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Scanned with OKEN Scanner

199 Din această analiză comparativă vedem cum o *idee intelectuală* — care nu e decît un simulacru de idee generatoare — devine *idee generatoare*. Eminescu i-a schimbat sensul şi i-a dat alte faţete, în timp ce-a adîncit-o, dîndu-i elementul mistic care-i lipsea. Tot din această analiză se vede şi superficialitatea acelor care au părerea că *aceeaşi* idee poate forma ideea generatoare a două capodopere şi, o dată cu aceasta, părerea că, dintre toate elementele fondului unei capodopere, ideea generatoare nu poate să aibă originalitate. Adevărul este că atît originalitatea formei cît şi originalitatea fondului *provin din pricina originalităţii ideii*. Originalitatea ideii generatoare, ca element mistic al fondului, dictează prin puterea ei armonică felul original de a fi al tuturor celorlalte elemente.

Capitolul IX

FORMA CAPODOPEREI POETICE.
1. CUVÎNTUL. IMPORTANŢA SONORITĂŢII LUI

200 Ideea generatoare, trecînd din stadiul mistic în stadiul psihic, năzuieşte, de la forma internă dobîndită în acest din urmă stadiu, la forma externă a stadiului psiho-fizic. Ea trebuie să se încorporeze în cuvînt, fără de care nici nu poate să existe. Studiul cuvîntului — şi prin cuvînt înţelegem în genere şi reunirile de cuvinte ce constituie limba — nu se poate face fără ca să recunoaştem, în deosebire de şcoala hegeliană, că el nu constă, cît pentru efectul estetic, *numai din sens, ci şi din sonoritate*. Cu alte cuvinte, capodopera literară nu există în imagini, pînă ce aceste imagini nu sînt întrupate în cuvîntul *auzit*. Sonoritatea cuvîntului este adică un element *esenţial* al capodoperei literare şi deci cuvîntul trebuie studiat nu numai în sensul, ci şi în sonoritatea lui. Dar nu vom putea face aceasta, fără să nu înlăturăm mai întîi teoria lui Hegel şi Vischer, după care forma sonoră a cuvîntului nu are decît valoare de *vehicul* pur şi simplu, ca şi cînd ar fi vorba de *scriere*. Hegel şi Vischer în adevăr susţin că, precum o capodoperă nu se schimbă întru nimic, dacă e tipărită sau manuscrisă, scrisă sau tipărită cu orice fel de literă, pe orice fel de hîrtie, în orice format — tot aşa ea nu se schimbă în orice cuvinte ar fi exprimată şi în orice limbă ar fi tradusă. De exemplu, poezia *Somnoroase păsărele* va avea

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi valoare dacă am schimba cuvintele şi locul cuvintelor, şi deci i-am modifica sonoritatea, ca de exemplu :

Păsărele somnoroase
Se adună pe la cuiburi ;
În rămurele se ascund.
Bună noapte !

Izvoarele doar suspină
Pe cînd tac pădurile negre,
În grădină dorm şi florile ;
În linişte dormi !

Lebăda trece pe apă,
Să se culce între trestii,
Îngerii să le păzească
Dulce somnul să-ţi fie !

Peste feeria nopţii,
Luna se ridică semeaţă
Vis şi armonie e totul.
Bună noapte !

sau dacă am traduce-o literal :

Oisillons sommeilleux
A leurs nids s'en vont ensemble
Ils se cachent dans les ramilles.
Bonne nuit !

Seules les sources soupirent encore
Tandis que la forêt noire se tait ;
Les fleurs dans les jardins dorment aussi,
Dors en paix !

Le cygne passe sur l'eau
Pour s'endormir dans les roseaux.
Que les anges vous protègent
Que le sommeil vous soit doux !

Sur la féerie de la nuit
La belle lune se lève ;
Tout est songe et harmonie,
Bonne nuit !

Scanned with OKEN Scanner

Gustul modern fără o altă cercetare, comparînd aceste două forme cu forma originală, ar declara că teoria lui Hegel şi Vischer e falsă ; dar faptul că ea încă domneşte în esteticile curente şi faptul că de exemplu reprezentaţiile dramelor shakespeareane în limbi străine pare că i-ar da dreptate — ne impune datoria de a examina argumentele — de altminteri foarte specioase — ale lui Hegel, care a susţinut pentru întîiaşi dată această teorie — şi a le înlătura definitiv, împreună cu teoria ce susţin din domeniul esteticii literare.

201 Primul argument ce aduce Hegel [a] este constatarea că o capodoperă citită — cum se zice — *în gînd* sau citită *cu glas tare* ne face *aceeaşi sau aproape aceeaşi impresie*. Faptul, la prima vedere, pare adevărat. Cine însă alătură impresia pe care o are de la o capodoperă citită, oricît de atent, în tăcerea cabinetului, cu impresia de la o recitare izbutită a aceleiaşi capodopere, nu se poate să nu perceapă diferenţa. De multe ori asemenea audiţiuni sînt adevărate revelaţii. Pompiliu Eliade, literator de seamă, mărturiseşte undeva că n-a înţeles fabulele lui La Fontaine decît cînd le-a auzit recitate de unul din vestiţii fraţi Coquelin. Succesul pe care-l au multe bucăţi cunoscute şi banale, ce se recită în diferite ocaziuni, nu provine din altă pricină decît din faptul că prin recitarea inteligentă auditorului i se pun în relief anume amănunte şi nuanţe care i-au scăpat la citirea în gînd.

202 Dar faptul care răstoarnă direct acest argument este constatarea că atunci cînd citim în gînd elementul sonor nu dispare,

---

[a] Redăm în această notă teoria lui Hegel împreună cu argumentele sale :

„Spiritul, zice Hegel, se manifestă (se înţelege în poezie) prin vorbe, care în adevăr păstrează o parte din elementul sunetului, dar se degradează, devenind numai semn extern al comunicării." („Der Geist gibt sich durch Worte kundt die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlassen, aber zum bloss äusseren Zeichen der Mitteilung herabsinken", *Vorlesungen über die Aesthetik*, dritter Teil, drittes Kapitel). În loc de „semn extern", Vischer zice „vehicul".

Primul argument :

1 O operă poetică ne face aceeaşi impresiune cînd e citită în gînd ca şi cînd o auzim citită sau spusă de altcineva cu glas tare.

Al doilea argument :

2 Operele poetice pot fi traduse şi în alte limbi fără esenţiala alterare a valorii sale, pot fi traduse din versuri în proză şi prin urmare în cu totul alte raporturi de sunete. (Es [das dichterische Werk] auch ohne wesentliche Verkümmerung seines Werthes in andere Sprache übertragen und somit in ganz andere Verhältnisse des Tönens getragt werden")

Scanned with OKEN Scanner

cum crede Hegel. Dacă ar dispărea, firește, tot efectul ce ne-ar veni de la o capodoperă citită în gînd ne-ar veni *numai* de la imagini și de la combinațiile lor, nici într-un caz de la sunetul cuvintelor. Și, dacă am constata că același efect persistă cînd citim capodopera cu glas tare, se înțelege că e firesc să conchidem că sunetul n-a adăugat nimic la efectul fondului capodoperei și, prin urmare, nu are valoare estetică — ci este numai un simplu vehicul, un simplu mijloc de transmitere, și nimic altceva.

Psihologia modernă însă a arătat în mod pipăit că între reprezentare și senzațiune nu e o deosebire de calitate, ci de grad, și că sînt cazuri cînd senzațiunea decade la gradul reprezentării, iar reprezentarea se exaltă și se ridică la înfățișarea senzațiunii (de exemplu, în cazurile de halucinație). Aceasta înseamnă că atunci cînd citim în gînd, sunetele cuvintelor și relațiile dintre ele nu dispar, ci numai cad, ca să zicem astfel, în surdină. Efectul ce vine de la sunetul cuvintelor, prin urmare, prin citirea în gînd, *persistă în reprezentare*. El se adaogă la efectul total și de aceea — în condițiuni egale de citire în gînd și cu glas tare — efectul total rămîne același. Dar rămîne același nu din pricină că sunetul este, cum zice Hegel, o cantitate neglijabilă, dar din pricină că el nu dispare deloc la citirea în gînd.

203 Dar falsitatea argumentului hegelian se mai probează prin reducerea lui la absurd, și anume, comparînd operele literare cu cele muzicale. Dacă, după Hegel, sunetul nu are nici o importanță în poezie, tot după el — ca și după toți esteticianii — are cea mai mare importanță în muzică : muzica fără sunet e o absurditate. În acest caz însă, dacă e adevărat că citirea în gînd înseamnă inexistența sunetului în bucata citită, apoi, atunci ar trebui să afirmăm inexistența lui și în muzică, anume cînd constatăm că muzicanții pot citi și prețui o bucată muzicală numai prin citirea în gînd. Dacă n-are importanță sunetul pentru poezie, fiindcă putem s-o prețuim numai citind în gînd, nu poate să aibă nici pentru muzică. Lucrul, evident, este absurd. Cel ce citește în gînd muzica, întocmai ca și cel ce citește poezia în gînd, aud, dar mai puțin, sunetele și deci ele își păstrează importanța lor.

204 Cel de-al doilea argument este tot așa de specios și tot așa de puțin valabil. Dacă sunetul cuvintelor ar avea vreo importanță, zice Hegel, atunci n-ar mai fi cu putință traducerile dintr-o limbă într-altă limbă. Dacă ele sînt posibile, pricina nu poate fi decît că sunetul n-are nici o importanță. Căci sunetele din traducere

Scanned with OKEN Scanner

sînt absolut deosebite de sunetele originalului, şi totuşi efectul rămîne acelaşi.

Am putea răspunde contestînd identitatea efectului. Cu deosebire lucrul acesta este evident în poezia lirică. Între o traducere în proză, de exemplu a unei ode de Victor Hugo, sau a unei poeme de Goethe, şi între original este o distanţă pe care doar cei ce văd în poezie numai conţinutul de idei n-o pot percepe. Cine a citit într-o traducere *Faust* al lui Goethe sau *Divina Comedie*, cele mai însemnate poeme lirice din literatură, şi-apoi a citit şi originalul, şi-a dat seamă că n-au cunoscut importanţa acestor capodopere *decît după această din urmă citire*. Aceasta înseamnă că forma originală, cuvintele, armonia, simetria, rezonanţa lor în păturile inconştiente ale sufletului nostru au într-însele ceva care pun în relief acea imponderabilă armonie fermecătoare a elementului mistic, pe care zadarnic am căuta-o în traducere. Dar chiar de-am rămîne la exemplul cel mai favorabil acestei teorii — reprezentaţiile în limbi streine ale pieselor shakespeareane —, teoria lui Hegel nu se poate susţine, din punctul de vedere al unui adevărat gust estetic. Capodoperele dramatice ale lui Shakespeare sînt comori nesecate de idei şi de sentimente. Situaţiile, elementele scenice interioare şi exterioare sînt atît de extraordinare, că orice om, chiar cel mai pretenţios, găseşte pentru spiritul său destulă hrană, chiar dacă stilul şi forma metrică în care sînt redate vor fi mai prejos de orice critică. Şi oricît de neînchipuit de ciudate ar fi unele traduceri, de exemplu ale dramelor *Macbeth*, *Hamlet* sau *Iuliu Cezar* — de care avem şi noi cîteva —, nu se poate să nu fim impresionaţi într-un mare grad de *materialul poetic* ce cuprind. E chestiunea de a şti dacă această impresiune este de natură estetică şi dacă, fiind estetică, este tot aşa de puternică cum e aceea ce provine de la original. Din acest punct de vedere, putem spune că nici o traducere în proză şi nici chiar clasicele traduceri în versuri ale lui Schlegel, în limba germană, nu redau farmecul de primitivism tumultos şi mai presus de orice convenţionalism, pe care-l are originalul. [a]

La o piesă de teatru avem două elemente ce ne pot impresiona, în afară de jocul artiştilor : este mai întîi viziunea teatrală şi, în al doilea rînd, farmecul literar, două elemente care uneori sînt în conflict, deoarece farmecul literar cere o atenţie pur statică

[a] Vezi în *De la misticism la raţionalism*, articolul *N. Iorga, ca critic literar*, în care, fiind vorba de traducerea dramei *Romeo şi Julieta*, se expune şi teoria traducerii după vederile esteticii integrale.

Scanned with OKEN Scanner

și contemplativă, pe cînd viziunea teatrală cere o atenție dinamică și activă. La Shakespeare viziunea teatrală este așa de puternică, încît nu lasă pe spectator să se mai preocupe de farmecul literar al textului decît cu rari intermitențe. Ceea ce în liniștea cititului în gînd se poate cumpăni și cîntări, la reprezentație e aproape de neluat în seamă. Dar aceasta nu înseamnă că am gustat pe Shakespeare dacă l-am prețuit numai din punct de vedere teatral. Și nu se poate zice deci că dacă Shakespeare produce un mare efect la reprezentație în traducere, printr-aceasta am luat cunoștință de *tot* efectul pe care ni l-ar putea produce.

205 Dar argumentul hegelian poate fi înlăturat, în bună teorie literară, cercetînd calitățile *bunelor* traduceri în comparație cu originalele. În această comparație vom vedea că o bună *traducere* a unei opere *poetice* este totdeauna un alt original sau, în orice caz, o *capodoperă de transpunere*. Un bun traducător, neputînd reda armonia sonoră a originalului, creează în limba lui *o nouă armonie sonoră* care, firește, dă o altă nuanță fondului originalului. Ne putem convinge de aceasta făcînd, de exemplu, comparație între o traducere literară și una bună, datorită unui poet mare, și între opera originală a unui poet cu genialitate creatoare. Să luăm, spre exemplu, traducerea poeziei lui Lenau, *Das dürre Blatt* [a], tradusă

---

[a] Durch's Fenster kommt ein dürres Blatt.
Vom Wind hereingetrieben :
Dies leichte, offne Brieflein hat
Der Tod an mich geschrieben.

Das dürre Blatt bewahr'ich mir
Will's in den Blätter breiten
Die ich empfanden einst von Ihr :
Es waren schöne Zeiten.

Da draussen steht der Baum so leer ;
Wie er sein Blatt im Fluge,
Kennt sie vielleicht ihr Blatt nicht mehr,
Trotz ihrem Namenszuge.

Der todten Liebe Worte flehn,
Dass ich auch sie vernichte ;
Wie *festgehalt'ne* Lügner stehn
Sie mir im Angesichte.

Scanned with OKEN Scanner

de Eminescu sub titlul schimbat de *Foaia veştedă* [a]. Redăm în notă originalul lui Lenau însoţit de două traduceri una literală şi alta a lui Eminescu.

Doch will ich nicht dem holden Wahn
Den Wurf in's Feuer gönnen ;
Die Worte *seh'n* mich traurig an
Dass sie nicht sterben können.

Ich halte fest, zu *bitt'rer* Lust,
Was all mein Glück gewesen,
In meinem sehmerzlichen Verlust
Will ich zurück mich lesen.

Das dürre Blatt leg'ich dazu,
Des Todes milde Kunde,
Dass jedes Leiden findet Ruh
Und Heilung jede Wunde.

---

[a] Vîntu-o foaie veştejită
Mi-a adus mişcînd fereasta ;
Este moartea ce-mi trimise
Fără plic scrisoarea-aceasta

Voi păstra-o, voi întinde-o
Între foile acele,
Ce le am din alte timpuri,
De la mîna dragei mele.

Cum copacu-şi uită foaia
Ce pe vînt mi-a fost trimisă,
Astfel ea uitat-a poate,
Alte foi de dînsa scrise.

Vorbele iubirii moarte
Vinovate-mi stau de faţă,
Dovedite de minciună,
Ca să sting a lor viaţă.

Dulcea lor zădărnicie
Nu mă-ndur s-o pun pe foc,

Scanned with OKEN Scanner

La prima citire a celor trei forme, vedem că traducerea în formă literală [a] nu are nici o valoare poetică, deşi e făcută cuvînt cu cuvînt.

Deşi-mi stau atît de triste,
Că nu pot muri pe loc.

Voi păstra întreg amarul
Şi norocul ăstor foi,
În durerea vechii pierderi,
Recitindu-mă-napoi ;

Numai vestea blînd-a morţii,
Foaia tristă le-am adaos ;
Moartea vindec-orice rană,
Dînd la patime repaos.

---

[a] Pe fereastră vine o frunză uscată
De vînt adusă năuntru.
Această uşoară deschisă scrisoare,
Moartea mi-a trimis-o.

Uscata frunză mi-o păstrez,
Vreau s-o întind între foile
Ce le-am primit odată de la ea ;
Erau frumoase vremuri.

Afar-copacul stă aşa de gol.
Precum e frunza-n zbor,
Aşa şi ea poate nu-şi mai cunoaşte foaia,
Cu toată semnătura ei.

Ale moartei iubiri cuvinte se roagă
Să le nimicesc şi pe ele ;
Ca mincinoşii prinşi stau
Ele-n faţa mea.

Totuşi nu vreau gingaşei nebunii
Să-i hărăzesc azvîrlirea-n foc !
Cuvintele mă privesc trist,
Că nu pot să moară.

Este evident că sunetele şi raporturile dintre sunete sînt cu totul schimbate fără nici o grijă de efect, şi de aceea nu au nici pe departe vreunul din efectele originalului. Schimbarea sonorităţii, contrar părerii lui Hegel, a adus schimbarea efectului poetic — în cazul de faţă nimicindu-l.

Dacă comparăm originalul cu traducerea lui Eminescu, observarea nu face decît — într-altfel — să întărească aceeaşi concluzie. Deşi pare că avem a face cu aceeaşi poezie, în realitate avem două poezii — dîndu-ne fiecare impresii estetice deosebite. Cu alte cuvinte, cu schimbarea sunetelor şi raporturilor dintre ele s-a schimbat şi efectul estetic. Astfel vedem că propoziţiunile prin care se exprimă Lenau sînt mai bine aduse în concordanţă cu ritmul, cuvintele sînt mai intelectuale, mai lipsite de rezonanţa sentimentală, ritmul în care sînt aşezate este mai dur, mai cu seamă din pricina cîtorva eliziuni silnice. Efectul estetic este de *lapidarism, concizione, intelectualitate*. Propoziţiunile prin care se exprimă însă Eminescu, adesea nu se sfîrşesc o dată cu versul şi trec dezlînîndu-se şi în celălalt, şi de aceea fac un efect mai molatic, mai puţin strîns, mai duios. Aceasta se constată şi din faptul că, pe cînd Lenau întrebuinţează ritmul *iambic*, care e energic şi oarecum dramatic, Eminescu întrebuinţează versul *trohaic* care e mai lin şi mai contemplativ. Şi, deşi în transcriere se pare că amîndouă formele sînt scrise în versuri fără cezură, în realitate versul lui Lenau e de 8 şi 7 silabe, fiecare avînd rimă, pe cînd versul lui Eminescu, deşi pare de 8 şi 7 silabe, în realitate este cînd de 16, cînd de 15 silabe, pauza după al doilea vers fiind în realitate o cezură. De altminteri, acest vers este dictat de însăşi deosebirea dintre construcţiunile sintactice întrebuinţate de Eminescu, relevată mai sus. Toate acestea

---

Păstrez bine, spre desfătare amară,
Ceea ce a fost fericirea mea :
În perderea mea dureroasă,
Vreau să mă recitesc.

Frunza uscată le-o adaog ;
Ea, blînd vestitor al morţii ;
Orce durere îşi găseşte liniştire
Şi vindecare orice rană.

le putem vedea cu deosebire dacă comparăm între ele o strofă din original cu una din traducere. Astfel strofa lui Lenau :

Ich halte fest, zu bitt'rer *Lust,*
Was all mein Glück *gewesen*
In meinem schmerzlichem *Verlust*
Will ich zurück mich *lesen* —

cuprinde două propoziţiuni principale, 4 versuri iambice cu două rime şi înstrunate aşa încît unele, de exemplu cel dintîi, deşi numai de 8 silabe, are o cezură puternică. Cele două propoziţiuni sînt construite strîns, violentînd forma cuvintelor („zu bitt'rer Lust"), dar dobîndind printr-aceasta independenţa metrică, chiar dacă, gramatical, al doilea vers este dependent de cel dintîi.

Această strofă e redată de Eminescu prin strofa de 4 versuri :

Voi păstra întreg amarul
Şi norocul ăstor *foi,*
În durerea vechii pierderi,
Recitindu-mă-*napoi*

care, în realitate, nu formează decît un distih trohaic în versuri de 15 silabe :

Voi păstra întreg amarul şi norocul ăstor *foi,*
În durerea vechii pierderi, recitindu-mă-*napoi.*

Aceste două versuri trohaice, în loc de patru, iambice de 16 (15) silabe în loc de 8 (7), cu o rimă în loc de două, şi compusă dintr-o singură propoziţiune lungită cu o gerundivală, în loc de două propoziţiuni principale, fără eliziuni silnice şi cu o armonie caldă şi moale, dau fondului lui Lenau alt aspect, altă nuanţă. Strofa lui Lenau este amară şi dîrză, Lenau, recitînd foile iubitei ce l-a părăsit, vrea oarecum să se pedepsească *(Ich halte fest, zu bitt'rer Lust")*, pe cînd Eminescu numai se lasă în prada unei duioase melancolii, pe care o accentuează prin cuvîntul „vechiu", care nu se găseşte în original. Deosebirea de nuanţă sentimentală provine şi din pricina caracterului general al limbii. Limba germană cuprinde multe consune ; asprimea lor ne face să accentuăm energic sfîrşitul versurilor şi deci să mărim pauza. De aci acel lapidarism, care corespunde cu sentimentul aspru şi amar al lui Lenau, sentiment incompatibil cu duioşia dulce a lui Eminescu.

206 Această analiză ne duce la concluziunea că *o bună traducere este în realitate o transpunere.* Poetul bun traducător tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie să găsească în limba lui o armonie proprie, sonoră, iar această sonoritate să fie dictată de fondul originalului, căruia însă traducătorul să-i dea altă nuanță. În orice caz, este evident că sonoritatea are o cu totul altă importanță decît aceea de „semn", cum zice Hegel, sau de „vehicul", cum zice Vischer. Bunul traducător deci — tocmai pentru aceasta — trebuie sau să caute a respecta relațiunile esențiale de sunet — *tonul și pauzele* — ale originalului, ceea ce e imposibil, sau să dea originalului un nou farmec, prin noi relații de sunet.

Stabilind astfel importanța elementului material al cuvîntului — adică al sonorității —, putem trece la analiza cuvîntului ca fond și formă.

207 Cuvîntul are trei întrebuințări în literatură. Prima e o întrebuințare *pur intelectuală*, de simplu *semn*. Cu această semnificare redusă, cuvîntul se întrebuințează în *titlurile* operelor literare. Titlul trebuie să se compună din două părți : una în legătură cu fondul operei, cealaltă în legătură cu autorul ei. Sînt necesare aceste două părți, pentru că multe opere de talent, sau chiar capodopere, pot avea după conținut titluri asemănătoare. În literatura noastră avem cîteva bucăți remarcabile intitulate melancolie : *Melancolia* lui Eminescu, *Melancolia* lui Al. Vlahuță, *Melancolia* lui D. Anghel. Dar mai este și alt motiv. Partea din titlul în legătură cu conținutul designează materialul *poetic* sau *literar*, iar numele autorului designează originalitatea poetică. Oricum ar fi însă, titlul prin el însuși, tocmai pentru că e un simplu semn, nu însemnează, cît pentru poezie și în afară de poezie, nimic. De aceea mulți poeți, mai cu seamă lirici, nici nu-și dau osteneala să dea un titlu poeziilor lor, și, în acest caz, luăm drept titlu primul vers sau primele cuvinte ale versului după care se adaogă numele autorului.

208 A doua întrebuințare e de natură indicativ pragmatică. Ea se întrebuințează de obicei în operele dramatice, luînd mai cu seamă, de la Wagner și Ibsen încoace (la noi, de la Caragiale), o dezvoltare foarte mare. E vorba de *indicațiile scenice* (decor, mimică, ținută). Aceste indicațiuni se adaogă sau la începutul actelor și scenelor, cînd e vorba de decor, sau în decursul scenelor, înaintea replicelor, cînd e vorba de ținută și de mimică. Teatrul helen și latin (în afară de cele din prolog) nu cunoștea indicațiile scenice, fiindcă scena era una ; iar pe cele mimice și mai puțin, pentru că personagiile purtau măști imobile, iar ținuta era indicată de textul replicelor însuși. Teatrul lui Shakespeare indică numai decorul,

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă schimbările scenice sînt foarte multe şi variate, ca şi ieşirile şi intrările. Indicaţiunile mimice sînt de prisos, pentru că textul replicelor este aşa de expresiv şi nuanţat, că orice alt text ar fi de prisos, ori ar fi trebuit un text care ar fi dublat dialogul. Teatrul clasic francez a urmat şcoala teatrului clasic antic, suprimînd însă şi prologul, pe cînd teatrul romantic al lui Victor Hugo şi-a luat de model, ca şi teatrul clasic german, pe Shakespeare. În cel modern — plecînd de la Ibsen, şi mai cu seamă la Gerhardt Hauptmann —, pe lîngă indicaţiile de decor şi mişcare se dau amănunte descriptive cu privire la fizicul personagiilor, aşa de multe şi aşa de minuţioase, că textul dialogat e aproape înăbuşit de textul descriptiv-narativ — text folositor pentru înscenarea teatrală, dar fastidios pentru citire, cînd se coboară la minuţii. El face impresia acelor tablouri în care cadrul este tratat tot aşa de amănunţit ca şi subiectul principal, aşa că atenţiunea contemplativă se rătăceşte de la ideea centrală la amănuntele periferice, fără să se poată fixa cu uşurinţă. În acest caz, firește, intrarea în încăperile noastre sufleteşti este întîrziată, dacă nu chiar împiedicată. Acest defect — căci copleşirea elementelor principale prin elementele cadrului nu poate fi o calitate — provine din pricina degenerării gustului modern, care dă din ce în ce mai mult preferinţă decorului, în paguba elementului dramatic — teatrului, în paguba poeziei.

În orice caz — şi oricît de dezvoltate ar fi aceste indicaţii scenice faţă, de exemplu, de titluri —, nu în ele vom găsi cele mai caracteristice elemente ale cuvîntului. Ele fac parte din cadru, iar nu din conţinutul operei.

209 A treia şi cea mai însemnată întrebuinţare a cuvîntului este de a fi materialul în care se încorporează ideea generatoare după ce s-a cristalizat şi a prins corp sufletesc.

În deosebire de materialul întrebuinţat în celelalte arte, cuvîntul, prin compoziţia lui, nu e de natură pur fizică decît prin sonoritatea lui. Zicem numai prin sonoritate, şi nu şi prin vizualitate, pentru că *cuvîntul văzut este în adevăr un simplu vehicul*: orişicum ar fi scris, el tot acelaşi înţeles ar rămîne. Cu alte cuvinte, dacă teoria hegeliană în privinţa neimportanţei sonorităţii este, cum am văzut falsă, ea este foarte adevărată strămutînd-o la vizualitate.

210 În afară însă de sonoritate, cuvîntul mai are un element: elementul noţiunii rămase în conştiinţă de pe urma reprezentării şi a percepţiunii respective.

Cuvintele ce au rezonanţa mistică şi adîncă a imaginii poetice, rezultată din intuiţie, sînt deosebite de cuvintele care nu au această

rezonanţă. Cu toate acestea nu ne vom putea da seama de cel dintîi, dacă nu studiem pe cele din urmă.

Să studiem dar mai întîi cuvîntul în accepţiunea lui obişnuită.

211 Cuvîntul, ca reprezentant material al unui conţinut sufletesc — şi oricît de abstract ar fi acest conţinut —, cuprinde elemente intelectuale în primul rînd ; dar, pe lîngă ele, cuprinde şi elemente senzitive şi energetice : conţinutul *intelectual* e *noţiunea,* împreună cu reziduul *reprezentativ,* pe care ea se reazămă ; conţinutul *afectiv* este nuanţa de plăcut, dureros sau indiferent — *tonul emoţional ;* conţinutul *energetic este intensivitatea motrice.*

Noţiunea este *precisă* şi *nereprezentabilă ;* reziduul reprezentativ este *neprecis* şi *reprezentabil,* dar amîndouă formează un tot ; tonul emoţional este simţit şi confuz ; intensivitatea motrice este spontană şi în afară de reprezentabilitate. Toate aceste elemente se sintetizează în cuvînt şi formează un *compositum* analog cu partea conştientă a sufletului, avînd ca elemente luminoase noţiunea şi reziduul reprezentativ, pe de o parte, şi tonul afectiv, pe de alta ; iar ca element propulsiv spre expresiune : intensivitatea motrice care, fiind spontană, este cea mai aproape de sursa elementului mistic.

212 Noţiunea propriu-zisă, înţeleasă ea în ea însăşi, în deosebire de ce se crede în genere, nu este *reprezentarea* părţilor *comune* la mai multe reprezentări, ci numai *suma judecăţilor ce-i explică înţelesul.* Partea comună la mai multe reprezentări e neprecisă, e cu neputinţă de reprezentat şi nu poate fi redată decît prin o serie de judecăţi. Astfel, de exemplu, noţiunea *„pătrat"* are ca parte comună tuturor pătratelor existente şi posibile cinci noţiuni, „figură geometrică", „cvadrilaterală", „ecvilaterală", „dreptunghiulară" şi „paralelogramă". Se pot oare reprezenta aceste cinci note şi *numai* aceste cinci note într-o singură reprezentare ? Se poate reprezenta o figură geometrică cu patru laturi egale şi paralele, şi patru unghiuri drepte, dar fără să arătăm lungimea laturilor şi materia sau mijlocul prin care le-am figura ? E imposibil, pentru că, de îndată ce ne-am reprezenta un pătrat, cu anume lungime de laturi şi printr-un anume mijloc cunoscut, din acel moment *el a încetat de a fi noţiune* şi *a început să devină anume reprezentare.* Cu toată această imposibilitate de reprezentare a noţiunii (căci ea nu poate fi reprezentată fără să-şi piardă esenţa), ea totuşi e foarte precisă. Ea e compusă din cinci judecăţi, al căror subiect este noţiunea „pătrat" şi al căror predicat e compus din cinci note. Cînd zicem pătrat, trebuie să înţelegem că în acelaşi timp : 1) pătratul este o figură geome-

Scanned with OKEN Scanner

trică ; 2) pătratul este patrulater ; 3) pătratul este ecvilateral ; 4) pătratul este dreptunghiular şi, în fine, 5) pătratul este paralelogram. Acestea sînt judecăţile care ne fac să înţelegem noţiunea pătrat. Impreciziunea, dar, cu care ne luptăm cînd voim să-l reprezentăm, nu poate proveni de la elementele proprii noţiunii, care precum văzurăm, sînt foarte precise, ci din pricina unui element asociat, care nu este altul decît *reziduul reprezentativ* al senzaţiunii.

213 Reziduul reprezentativ, iar nu noţiunea, este partea reprezentabilă, comună la mai multe reprezentări. Cînd pronunţăm cuvîntul pătrat, o dată cu înţelesul lui nereprezentabil, se ridică în conştiinţa noastră o fantomă, o viziune neclară şi neprecisă, un compus, mai mult sau mai puţin inform, din reprezentările ce ne-au venit de la pătratele văzute sau imaginate în experienţa noastră. Acestei fantome nu-i putem zice nici reprezentare, pentru că nu e în legătură cu un anume obiect, nu-i putem zice nici noţiune, pentru că e neprecisă. Este un simplu reziduu rămas de la reprezentările experienţei noastre perceptionale.

Acest reziduu reprezentativ, care e în adevăr reprezentabil. dar este neprecis în contururile sale, este singurul element sufletesc în care sensibilitatea poate vibra plăcut sau dureros. Şi, dacă acest lucru este mai puţin evident la o noţiune aproape pur intelectuală, cum e noţiunea „pătrat", el e mult mai vizibil la alte noţiuni, în care reziduul reprezentativ e mai puternic decît elementul noţional. Aşa, de exemplu, reziduul reprezentativ al noţiunii „floare" care, de la prima vedere, se vede că e mai bogat decît acela al noţiunii „pătrat". cuprinde reziduuri reprezentative avînd mai toate elementele obiective ale percepţiunii. Astfel găsim reziduuri reprezentative de *formă consistentă, intensitate,* reprezentînd *energia conştientă* a percepţiunii din care a provenit ; apoi de *culoare, mişcare, sunet,* reprezentînd *vestmîntul senzitiv ;* de viaţă, de primăvară, de impulsii exultante, care sînt idei, emoţiuni, tendinţe, reprezentînd *asociaţiile directe* din aceeaşi percepţiune.

214 Elementul noţional şi reziduul reprezentativ par a fi în antagonism. Cu cît noţiunea e mai vie, cu atît reziduul reprezentativ e mai şters. Cu toate acestea, nici noţiunea nu se poate izola de reziduul reprezentativ, nici reziduul reprezentativ nu poate rămîne izolat, ca succedaneu al elementelor obiective ale percepţiunii. Ele sînt totdeauna unite, sprijinindu-se una pe alta, întărindu-se una pe alta, ba chiar primind viaţă una de la alta. Noţiunea dă contur reziduului reprezentativ, iar reziduul reprezentativ dă noţiunii viaţă. Ori de cîte ori vrem să înviem o noţiune, noi ne adresăm tocmai

Scanned with OKEN Scanner

la reziduul reprezentativ ce ne-a rămas de la mulţimea obiectelor ce s-au unificat în acel reziduu. Cu cît acest reziduu va fi derivat dintr-o experienţă mai bogată, cu atît seria judecăţilor ce constituie noţiunea va fi mai precisă şi mai completă. Şi o noţiune, cu atît va avea mai mult valoare intelectuală, cu cît pe temeiul ei vom putea, mai mult sau mai puţin, reconstitui reziduul reprezentativ din care a provenit.

215 Dar o cugetare nu se poate transmite fără o tensiune particulară în pronunţarea cuvintelor prin care se exprimă. Noţiunea împreună cu reziduul reprezentativ ce o însoţeşte nu poate fi exprimată fără o impulsiune dinăuntru în afară, de la centru la periferie, de la celula nervoasă către muşchii ce trebuie puşi în mişcare ca să pronunţăm cuvîntul. Cînd noţiunea e precisă şi reziduul reprezentativ este bogat, cuvîntul întrebuinţat pentru exprimarea lor dă pe faţă această tensiune, dinăuntru în afară, ca o forţă care impune auditorului cugetarea. Este ceea ce am numit *intensivitatea motrice*. Acest element sufletesc este un element motor care tinde să facă pe cei ce ascultă cuvîntul să-şi *reproducă mintal aceeaşi pornire şi cu aceeaşi mişcare pe care o simte vorbitorul*. Este elementul volitiv al percepţiunii şi are legături şi cu reziduul reprezentativ.

216 În afară de noţiune, ce tinde să dea contur precis reziduului reprezentativ, şi în afară de intensivitatea motrice ce înviază prin accent — cuvîntul mai conţine şi o nuanţă, oricît de slabă s-ar părea, dureroasă sau repulsivă, ori o nuanţă plăcută sau senină. Este elementul pe care l-am numit *ton emotiv*. Această nuanţă se simte, îndată, după faptul că unele cuvinte supără urechea, cum sînt, de exemplu, cuvintele injurioase şi vulgare, iar altele ne atrag prin distincţiunea şi noblеţea lor. Şi e o regulă după care scriitorul cu genialitate creatoare poate să întrebuinţeze orice cuvînt repulsiv, căci, întrebuinţîndu-l, el îi dă o valoare simbolică, estetică şi mai cu seamă, absolută. Nu tot aşa stă lucrul cu ceilalţi oameni, care pentru relaţiile lor sociale, sînt obligaţi să aleagă cuvintele cele mai alese în exprimarea lor.

Oricum ar fi, acest element al cuvîntului provine din elementele subiective sau emoţionale ale percepţiunii şi are, împreună cu intensivitatea motrice, legături cu reziduul reprezentativ al noţiunii.

217 La fiecare dintre cele trei elemente *interne* ale cuvîntului corespunde cîte un element *material* sau extern, pe care-l găsim în sonoritatea cuvîntului şi care le dă tuturor *conturul formei definitive*.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste elemente materiale vor fi mai clare, mai precise, mai sigure, mai juste — mai *proprii* — cu cît elementele sufleteşti corespunzătoare vor fi mai vii.

218 Astfel elementul noţional (fără reziduul reprezentativ) este precizat prin *distincţiunea sunetelor*. În ce priveşte sensul noţional, *sonoritatea cuvintelor* n-are decît însemnătatea de vehicul. Cel ce ar voi să-i dea o însemnătate şi ar căuta să moduleze cuvintele, pentru ca să scoată într-un relief special noţiunea, cade în declamaţie. Noţiunea, pentru a fi exprimată complet, nu cere decît un scris şi o vorbire limpede, iar nu vreo modulare, muzicală sau sonoră, specială.

În *poezie* însă, dacă noţiunea nu interesează decît pentru conturul ce-l dă reziduului reprezentativ, nu tot astfel stă lucrul cu acest reziduu, care reprezintă izvorul din care se alimentează şi care stă în legătură stringentă atît cu tonul emotiv cît şi cu intensivitatea motrice. Pentru a evoca reziduul reprezentativ cu elementele lui de intelectualitate confuză sau mai bine, mistică, e de nevoie elemente materiale, care să aibă rezonanţe profunde în păturile înţelegerii noastre şi să sublinieze cît mai mult nuanţele în legătură cu tonul emotiv. Este secretul dicţiunii *artistice*, al *sonorităţii expresive*, care pune în relief elementul original, şi deci de creaţiune din reziduul reprezentativ, care pentru vorbirea obişnuită nu e de nevoie.

219 În strînsă legătură, cum am spus, cu elementele materiale, care pun în relief reziduul reprezentativ, stă muzicalitatea sunetelor din cuvînt menite să evoce, cu un relief cît mai pronunţat, tonul *emotiv*, adică nuanţa de durere sau de plăcere implicat în conţinutul cuvîntului. Două cuvinte, din punct de vedere intelectual, pot fi sinonime ; cu toată identitatea noţională dintre ele, impresia ce ne-o face unul şi celălalt este totuşi deosebită din punctul de vedere al tonului emotiv. De exemplu, cuvintele „popor“ şi „naţiune“, deşi sinonime, nu pot fi întrebuinţate totuşi totdeauna unul în locul celuilalt. Cuvîntul „popor“ e mai viu, mai cald, mai plin de înţeles decît cuvîntul „naţiune“, care e mai abstract şi mai rece. Cuvîntul „popor“ e mai plăcut pentru că e mai evocator, avînd o muzicalitate *afectivă*, mai puternică decît cuvîntul „naţiune“.

220 Intensivitatea motrice este precizată prin elementul material al *accentului* cuvîntului. Ceea ce face ca un cuvînt să aibă valoare este *justa întonare* a vorbelor. Un vorbitor, ce are vorbirea curentă, dar care nu ştie să întoneze, apare monoton şi fără vigoare, adică nu este orator. Un altul, însă, care vorbeşte cu greutate, întretăiat, îngînat, poate fi un bun vorbitor, tocmai prin faptul că întretăierea

Scanned with OKEN Scanner

și îngănarea vorbirii lui nu pricinuiește nici un neajuns justeței intonării.

221 Elementele interne : noțiune și reziduu reprezentativ, ton emotiv și intensivitate motrice, de o parte, și elementele externe : distincțiunea sunetelor, muzicalitatea afectivă și accentul, de alta — sînt elemente psihice și fizice, care dau cuvîntului valoare în *vorbirea comună*. Cuvîntul în această vorbire este de natură fizico-psihică, are valoare utilă, și nimic mai mult.

Pentru ca să dobîndească valoarea expresivității de talent, dar mai cu seamă pentru ca să dobîndească valoarea expresivității de geniu, cuvîntul trebuie să-și transforme natura fizico-psihică în natura psiho-fizică. Din *psihice*, elementele sufletești trebuie să se transforme în elemente *psihofizice*, în care să se simtă vibrînd în același timp sufletul și natura, fie necomplet, ca în operele de talent, fie *absolut* ca în operele de geniu.

Acest proces se face printr-un proces de *intensificare* și *unificare* pentru expresivitatea unor opere de talent, și printr-un proces de *transfigurare* pentru expresivitatea celorlalte opere de talent și a celor de geniu.

Unificarea se face între noțiune și reziduu reprezentativ, de o parte, între acestea și tonul emotiv și intensivitatea motrice, de altă parte, și, în fine, între toate acestea și elementele expresiunii verbale. În expresivitatea de talent trebuie să ni se dea impresia unității dintre înțeles și expresie, chiar dacă această unitate nu reprezintă o ființă psiho-fizică veritabilă.

Intensificarea se face scoțînd în relief elementul subiectiv în așa fel încît să se străvadă în expresiune cît mai limpede tonul emotiv. Acest *ton emotiv* pentru cei mai mulți ține locul *emoțiunii estetice*. În realitate însă nu avem a face decît cu o emoțiune psihologică intensificată. Este caracteristica celor mai multe și *mai puțin* valoroase opere de talent.

Transfigurarea e de două grade. E transfigurarea de talent cînd se adaogă la elementele unificate și intensificate astfel, spontaneitatea mistică reprezentată prin valoarea simbolică și prin valoarea estetică. Și, al doilea, e transfigurarea din operele de geniu, cînd la toate aceste elemente se adaogă spontaneitatea mistică prin elementul valorii absolute a armoniei.

222 Sub influența spontaneității mistice, care transformă elementele psihologice ale cuvîntului în elemente estetice, se transformă, în același timp, și elementele materiale ale cuvîntului. Astfel *distincțiunea sunetelor*, care era suficientă pentru exprimarea noțiunii

Scanned with OKEN Scanner

și a reziduului reprezentativ necesar existenței ei, poate dobîndi conturul fizic prin dicțiune. Printr-aceasta, expresivitatea devine expresivitate de talent, apoi, poate dobîndi efectul onomatopoetic intelectual prin *sonoritatea expresivă*, caracteristică expresivității de geniu.

Tot astfel *muzicalitatea afectivă* devine în opera de talent *muzicalitatea expresivă*, pentru ca apoi să devină *muzicalitate estetică* în opera de geniu.

De asemenea *accentul* cuvîntului, care traduce intensivitatea motrice în exprimarea obișnuită, poate deveni *tonul expresiv*, ce caracterizează expresivitatea de talent ; și, apoi, *ritmul sufletesc*, elementul volitiv al armoniei cu valoarea absolută.

Reziduul reprezentativ și noțiunea ce-i dă contur nu sînt decît reprezentări care, pentru a deveni elemente de încorporare a ideii generatoare, se prefac, sub influența spontaneității mistice, în *intuițiuni*, în imagini *brute*, apoi în imagini *neutre*, apoi în imagini *polarizate* și, în fine, după ce-și dobîndește expresia, în imagini *conceptionale*. Aceste diferite prefaceri intime atrag după ele prefacerile elementelor materiale ale cuvîntului. Distincțiunea sunetelor devine: dicțiune expresivă și apoi sonoritate expresivă ; accentul devine ton expresiv și apoi ritmul sufletesc al armoniei absolute ; muzicalitatea afectivă devine muzicalitate expresivă, pentru a ajunge muzicalitate estetică. Sonoritatea expresivă, muzicalitatea estetică și armonia absolută se întrunesc în capodoperă într-un singur efect — *efectul onomatopoetic*.

223 Întrebuințăm acest termen, cunoscut cu un înțeles mai superficial și mai restrîns, însă îl întrebuințăm numai după ce-l vom adînci și extinde, dîndu-i nuanțe pe care concepțiunea esteticii integrale le impune.

Sub numele de *onomatopee* sau *efect onomatopoetic* se înțeleg de obicei cuvinte și reuniri de cuvinte, în proză și proza ritmică, dar mai cu seamă în vers, care au o sonoritate analoagă cu a obiectului designat. Se știu exemple clasice. Homer arată potcovirea cailor prin versul :

Πολλὰ δ' ἄναντα κάταντά τε δόλμια τ'ἦλθον.

Virgiliu ne descrie aratul plugului prin șirul metric :

Ergo aegre rostris terram rimantur.

Ovidiu descrie orăcăitul broaștelor prin versul :

Quumque sum sub aqua sub aqua maledicere tentant.

Racine ne dă impresia şuieratului şerpilor, pe care Oreste în *Andromaca* îi vede, în nebunia lui, prin versul :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

Alecsandri al nostru arată fîlfîitul steagurilor prin versul :

Al Moldovei steag de fală fîlfîie falnic în vînt.

Eminescu ne înfăţişează tabloul arderii Parisului, pe care ni-l închipuim a fi acela al Comunei din 1870 :

Parisul arde-n flăcări, furtuna-n el se scaldă.
Turnuri, ca facle negre, trăznesc, arzînd în vînt.

224 Dar sonoritatea, muzicalitatea estetică şi ritmul cuvintelor nu evocă numai sunetul lucrurilor descrise (sunet care face parte, de altminteleа, şi el din reziduul reprezentativ), dar poate evoca şi elemente în legătură cu adîncurile conţinutului. Lucrul se vede, comparînd cu originalul o traducere în care deosebirile de sunet îl desfigurează. Unei asemenea traduceri îi lipseşte cu desăvîrşire materialul sonor, care să evoace rezonanţele mistice ale conţinutului. În acest înţeles precis, dar generalizat, întrebuinţăm noi termenul de efect onomatopoetic. Imaginea polarizată, ca să ajungă imagine conceptională, adică imagine ce face parte *definitiv* din concepţiunea capodoperei, trebuie să-şi găsească expresia materială. Cuvintele, prin care se exprimă, trebuie să fie astfel alese, încît — pe de o parte, să pună cît mai în relief elementele interne ale cuvîntului : *noţiunea* împreună cu *reziduul reprezentativ, intensivitatea motrice şi tonul emotiv,* pe care le-am analizat mai sus şi care sînt de natură psihologică şi caracterizează expresivitatea *comună* — iar pe de altă parte, să scoată în relief elementele interne adînci, de natură mistică, care prin valoare simbolică şi valoare estetică, dă caracter expresivităţii de *talent,* iar prin valoarea absolută a armoniei, dă caracter celei *geniale.* Efectul onomatopoetic e rezultatul sintezei dintre elementele expresivităţii de talent şi celei de geniu. El nu este altceva decît traducerea în simţirea noastră a *necesităţii absolute,* cu care forma se leagă de fond, adică a perfectei armonii ce caracterizează principiul *cauzalităţii sintetice.*

În această stare, *cuvîntul nu mai e cuvîntul limbii comune.* Prin efectul onomatopoetic, el îşi încarcă înţelesul cu note şi cu rezonanţe aşa de puternice, că atît noţiunea şi reziduul reprezentativ

Scanned with OKEN Scanner

corespondent, cît şi tonul emotiv şi intensivitatea motrice îşi schimbă caracterul, subordonîndu-se spontaneităţii mistice. Cuvîntul pierde înţelesul său propriu şi *dobîndeşte*, mai mult sau mai puţin, *caracterul simbolic* — icoană cu un suflet ce-şi recunoaşte de corp fizic acea icoană. Cuvîntul, în acelaşi timp, îşi pierde afectivitatea sa obişnuită şi, oricît de înjosit ar fi, *dobîndeşte valoare estetică.* În fine, cuvîntul pierde relativitatea care l-ar face să fie schimbat cu altul şi *dobîndeşte valoare absolută,* armonia eternă sau realitate estetică.

225 [223 bis][3] E posibil acum ca efectul onomatopoetic să se realizeze prin unificarea şi subordonarea numai a *unora* din elementele mistice. E posibil, de pildă, ca expresia să dobîndească valoarea simbolică şi să nu poată dobîndi pe cea estetică şi pe cea absolută. În acest caz, cuvîntul poate deveni icoana unei stări sufleteşti şi printr-aceasta să se transfigureze în parte ; dar în acelaşi timp să păstreze tonul său emoţional, fără să poată fi transformabil în valoare estetică.

Este posibil iarăşi ca cuvîntul să dobîndească valoare simbolică şi estetică, şi să nu dobîndească şi valoare absolută a expresivităţii. În acest caz, firește, cuvîntul îşi poate pierde tonul emoţional, şi din vulgar să devină expresiv — deci estetic ; poate iarăşi să devină icoana simbolică a unei stări sufleteşti, şi starea sufletească să se recunoască limpede în acest cuvînt ; dar, neavînd valoarea absolută, să avem totdeauna simţimîntul că acel cuvînt *nu e singurul* în care acea stare sufletească poate fi exprimată — între elementul sufletesc şi material să nu simţim legătura indisolubilă ; fizico-psihicul să nu se transforme cu desăvîrşire în psiho-fizic.

Amîndouă aceste cazuri arată, cum am mai spus, caracteristica *expresivităţii de talent,* precum şi deosebirea dintre ea şi expresivitatea genială, care se distinge esenţial *prin valoarea absolută a expresiei.*

Rezumînd analiza de mai sus, putem spune că :

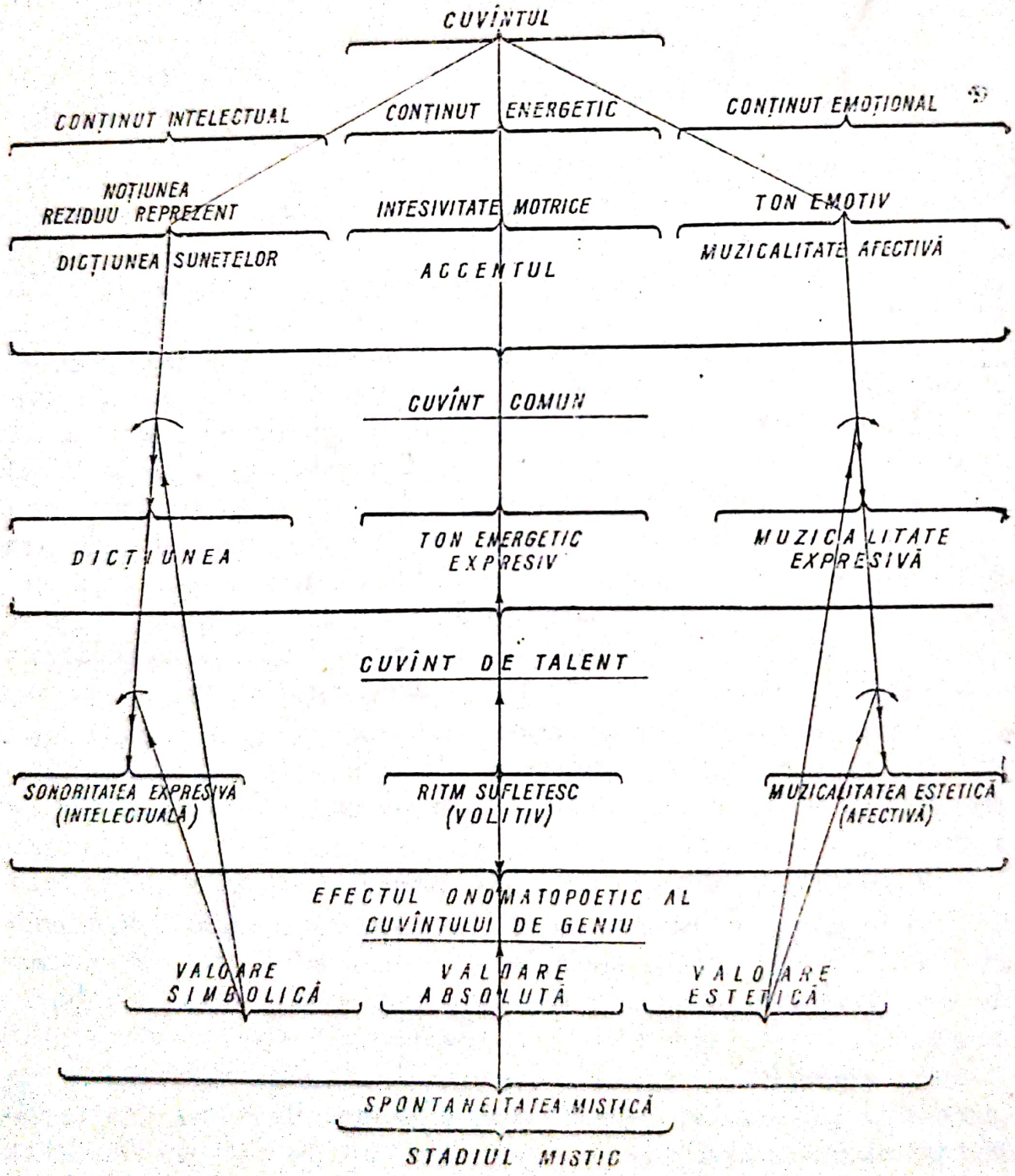
a) în cuvîntul întrebuinţat de genialitatea creatoare, *distincţiunea* sunetelor, a vorbirii obişnuite se transformă în dicţiune şi apoi în *sonoritate expresivă.* Este efectul onomatopoetic *intelectual.* Sonoritatea expresivă e dobîndită prin adaosul valorii simbolice ;

b) *muzicalitatea emotivă* sau *afectivă* devine *muzicalitate expresivă* şi apoi *muzicalitate estetică.* Este efectul onomatopoetic văzut prin laturea *simţirii ;*

Scanned with OKEN Scanner

c) accentul devine ton *expresiv* și apoi *ritm sufletesc absolut*, care este cu totul altceva decît ritmul schematic sau mecanic. Este efectul onomatopoetic *volitiv*. Efectul onomatopoetic complet este sinteza dintre sonoritatea expresivă, muzicalitatea estetică și ritmul sufletesc.

226 Rezumînd schematic rezultatele de pînă acum, obținem tabloul următor :



Scanned with OKEN Scanner

227 Să căutăm a face şi mai pipăit adevărul acestor vederi teoretice, analizînd un pasagiu din *Scrisoarea I* de Eminescu în comparaţie cu două transformări în proză. Mai întîi, originalul :

Lună, tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci,
Şi gîndirilor dînd viaţă, suferinţele întuneci !
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Şi cîţi codri-ascund în umbră strălucire de isvoară,
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate !
Cîte ţărmuri înflorite, ce palate şi cetăţi,
Străbătute de-al tău farmec, ţie singură ţi-arăţi !
Şi în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Cîte frunţi pline de gînduri, gînditoare le priveşti !

Acum, prima transformare în proză bună :

Lună, stăpîna mărilor, tu aluneci pe bolta lumii şi întuneci suferinţele, deşteptîndu-ne simţirile. Sub lumina ta curată scînteiază mii de pustiuri, şi mii de izvoare strălucesc în umbra codrilor. Tu stăpîneşti mii de valuri cînd pluteşti pe singurătatea mişcătoare a mărilor. Străbătîndu-le cu farmecul tău, ţi-arăţi singură ţărmuri înflorite, cetăţi şi palate, pătrunzi lin prin ferestrele a mii de case şi priveşti gînditoare atîtea frunţi pline de gînduri.

A doua transformare în proză searbădă :

Luna, care-şi azvîrle lumina de sus peste mare, lunecă pe gheaţa cerului boltit şi, făcîndu-ne să simţim multe şi de toate, ne face să uităm că suferim. Lumina ei curată face să se lumineze o mulţime de pustiuri, şi o mulţime de codri primesc lumina care cade în izvoarele de sub umbra copacilor. Ea luminează o mulţime de valuri cînd trece pe deasupra apei mărilor care stau singure şi se mişcă. Ea vede mii de case, cînd le luminează ferestrele şi le face să fie fermecătoare, şi mulţime de oameni gînditori, pe care parcă-i priveşte cum se gîndesc.

Cu toate că în prima versiune în proză au rămas multe elemente poetice de fond şi de formă, ca „scînteierea pustiurilor sub raza lunii", „strălucirea izvoarelor în sînul codrilor" şi mai cu seamă „stăpînirea lunii deasupra singurătăţii mişcătoare a valurilor mării", totuşi între ea şi forma originală este o mare deosebire din punctul de vedere al cuvintelor întrebuinţate şi a ordinei întrebuinţate. Avînd, ca şi forma originală, valoarea simbolică (luna cu raza ei stăpîneşte deopotrivă tot, fiinţe şi oameni) şi valoarea este-

Scanned with OKEN Scanner

tică (elementele poetice citate mai sus), ea se deosibește radical totuși de aceasta prin faptul că-i lipsește *valoarea absolută*, îi lipsește *armonia*, care să-i dea *realitatea estetică*, ce face dintr-însa o operă în adevăr eternă.

În forma originală, nu putem schimba nici un cuvînt de la locul său, nici nu-l putem deforma în elementele lui constitutive. Orice schimbare de acest fel ne face impresiunea unei impietăți, întrucît ea lovește în *perfecțiunea*, cu care forma se armonizează cu fondul. Acest *simțămînt al necesității legăturii* dintre *fond și formă* — al *cauzalității sintetice* dintre nenumăratele elemente ale capodoperei — este elementul mistic adînc, care dă unității oarecum exterioare a întregului strălucirea sintezei complete. Această strălucire e *frumusețea*.

228 Forma în proză bună întrebuințează *cuvinte potrivite*, dar nu *necesare*: ele pot fi înlocuite cu altele. Așa, de exemplu, în loc de „Tu stăpînești mii de valuri, cînd plutești pe mișcătoarea singurătate a mărilor", poți prea bine să zici, fără să simți că se schimbă efectul literar: „Mii de valuri stau sub stăpînirea ta cînd plutești pe singurătatea mișcătoare a mărilor". Aceeași valoare simbolică, aceeași valoare estetică, dar *fără* valoare absolută a expresiei, care armonizează definitiv fondul și forma. Cuvintele din forma originală sînt cuvinte de *geniu*; cuvintele din varianta din proză sînt de *talent*.

229 Dacă acum comparăm originalul sau chiar varianta în proză bună cu varianta în proză slabă, distanța este și mai mare. Luna nu mai e simbol, ci e luna astronomică, luna fizică. A pierdut valoarea simbolică. Imaginile fermecătoare, care totdeauna au rămas în versiunea prozei bune și care dau acestei bucăți o valoare estetică, deși mult mai mică decît a originalului, în versiunea cea din urmă au dispărut. Textul original, prin transformare în acest fel de proză, a pierdut și valoarea estetică. De valoarea absolută nu mai vorbim, căci textul e susceptibil de a fi schimbat în zeci și sute de feluri, fie prin schimbarea cuvintelor, fie prin deformarea lor, fie mai cu seamă prin schimbarea locului ce-l ocupă fiecare cuvînt în deosebitele poziții din care se compune bucata.

Cuvintele n-au valoare nici simbolică, nici metaforică ci au numai valoare intelectuală, care nici măcar nu e cea proprie. Cuvintele nu sînt nici de geniu, nici de talent; sînt cuvinte comune.

Acest lucru îl dovedim comparînd cuvînt cu cuvînt. Este evident că „luna" *astronomică* din versiunea în proză slabă nu are a

face cu luna *figurată* (personificată) din versiunea în proză bună sau de talent ; şi, şi mai puţin, cu luna *transfigurată*, adevărata doamnă a mării şi a lumilor din textul original.

„Luna" din versiunea în proză slabă este rece şi moartă ; cea din versiunea în proză de talent este caldă, dar fără viaţă (estetică) ; cea din textul original, cu forma genială, este plină de viaţa unei fiinţe cu desăvîrşire noi şi întregi faţă de noţiunea şi de imaginea din celelalte versiuni.

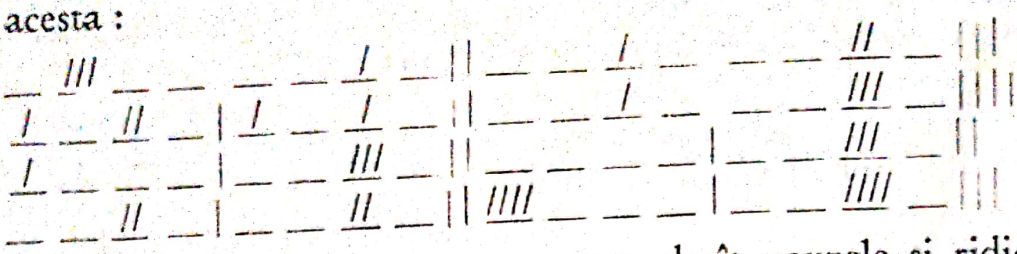
Oricît de multiple *accente* am găsi în versiunea în proză slabă, oricîte *tonuri expresive* am găsi în versiunea în proză bună şi oricît le-am modula pe unele şi pe altele cu grai sonor, intensivitatea motrice care ar trebui să le însufleţească e departe de armonia ce însufleţeşte *ritmul sufletesc* al versurilor din forma originală. La efectul lor onomatopoetic o lume întreagă parcă se ridică în sufletul nostru. E lumea imaginilor polarizate, care au devenit imagini conceptionale şi s-au cristalizat în jurul ideii generatoare. Iar această idee e că oamenii, ori de pe ce treaptă ar fi, au aceeaşi soartă pieritoare, iar această soartă e transfigurată prin imaginea lunii care stăpîneşte cu lumina ei de farmec deopotrivă toate fiinţele şi lucrurile.

În versiunea în proză acest efect onomatopoetic se pierde în cea mai mare parte, în versiunea în proză bună — şi de tot în versiunea în proză slabă. Tonul afectiv cu muzicalitatea ei expresivă nu mai e luminat de muzicalitatea estetică decît în parte, în prima versiune, şi de loc în a doua. Intensivitatea motrice în aceasta din urmă are accentul exprimării, dar nu e pus în valoare nici de tonul expresiv, nici cu atît mai puţin de armonia absolută a ritmului sufletesc. La fel, noţiunile şi reziduurile reprezentative corespondente nu mai sînt înviate de elementul mistic al valorii simbolice.

230 În forma originală, cuvintele sînt alese şi aşezate, că le putem contura cu uşurinţă şi cu uşurinţă le putem sublinia înţelesul prin dicţiune. Spontaneitatea mistică se revarsă într-un ritm sufletesc caracteristic. Astfel, deşi schema mecanică a versului, în care e vorba de succesiunea tonurilor, este următoarea :

/ — | / — | / — | / — || / — | / — | / — | / — |||
/ — | / — | / — | / — || / — | / — | / — | / — |||
/ — | / — | / — | / — || / — | / — | / — | / — |||
/ — | / — | / — | / — || / — | / — | / — | / — |||

schema ritmului sufletesc pe care-l însufleţeşte spontaneitatea mistică este acesta :



În această schemă nu am putut nota decît pauzele şi ridicarea şi scoborîrea tonurilor însufleţite faţă de înfăţişarea lor în schemă. Nu avem încă mijloace să notăm lungimea şi scurtimea silabelor provenită din pricina suflului ce înviază ritmul. Este evident că silabele din partea din urmă a ultimului vers :

pe *mişcătoarea mărilor singurătate*

— silabele subliniate sînt mai lungi decît celelalte, parcă pentru a evoca nemărginirea spaţiului, în care se mişcă valurile singuratice sub lumina stăpînitoare a lunii.

Capitolul IX

(urmare)

2. LIMBA

231 Elementele pe care le-am găsit analizînd cuvîntul sînt în acelaşi timp şi ale limbii. Dar nu toate elementele pe care le are ea le are şi el. Nici forma literară, nici stilul, elemente ale limbii, nu le poate avea cuvîntul izolat, iar ritmul, într-un mod foarte redus. E de nevoie dar, după ce am studiat cuvîntul ca element al limbii, să studiem limba ca element al formei.

232 Dîndu-ne seama că limba este numai materialul general de expresiune şi că adevărata formă a unei capodopere este *stilul*, adică *limba modificată* de diferitele elemente şi nuanţe ale fondului *original* al ei, s-ar părea că limba, ca element al formei, nu are nici o importanţă. Cu toate acestea, ştiind că o capodoperă poate avea în constituţia sa un număr mai mic sau mai mare de vorbe şi că aceste vorbe pot fi mai concrete sau mai abstracte şi aşezate în construcţiuni sintactice simple sau periodice, mai regulate sau mai neregu-

Scanned with OKEN Scanner

late, ne dăm seama că, chiar în afară de stil, limba, ca material general de exprimare, are şi ea importanţă în ce priveşte caracterizarea formei unei capodopere, cu atît mai mult cu cît acest material lexical, etimologic sau sintactic are strînse legături cu sonoritatea, de a cărei importanţă în ce priveşte efectul estetic al capodoperei ne-am convins.

Limba, ca material general de expresie, din care se va forma expresivitatea absolută a capodoperei, este, mai întîi, de natură fizico-psihică, pentru ca numai apoi să devină de natură psiho-fizică. Ea e constituită în adevăr din sonorităţi fizice produse de excitarea psihicului, psihic care, la rîndul său, este subordonat trebuinţelor noastre fizice. În faţa impresiilor naturii, existenţa noastră fizică se simte folosită sau dăunată dacă face o mişcare sau alta. Acest lucru îl gîndim sufleteşte şi-l transmitem organului fizic al rostirii, care se manifestă fiziceşte în concordanţă cu impresiile avute. Cu alte cuvinte, limba e dependentă de psihicul nostru, care şi el este dependent de existenţa noastră fizică. Ea dar, întrucît e utilă organismului nostru, e de natură fizico-psihică.

Dar limba mai poate avea şi o existenţă independentă de nevoile existenţei noastre fizice, şi anume cînd ea se pune numai în slujba exprimării unui fond artistic cu care face unul şi acelaşi organism independent. În acest caz ea devine material psiho-fizic demn de a încorpora concepţia unei capodopere. Această prefacere se datoreşte genialităţii creatoare. Ea, atunci, din limbă propriu-zisă, devine stil.

Dar pînă să studiem limba devenită stil, să vedem cu ce elemente proprii se prezintă limba ca organ general de exprimare.

233 Orice limbă vie sau moartă se prezintă cu trei elemente componente : elementul lexical, elementul etimologic sau morfologic şi elementul sintactic sau topic, fiecare dintre aceste trei elemente deosebite avînd caracteristice în legătură cu efectul estetic pe care-l pot face.

Elementul lexical cuprinde şi cuvinte ce n-au decît numai unele elemente ale cuvîntului, aşa cum l-am analizat. Aşa sînt prepoziţiile, conjuncţiile, interjecţiile, numeralele, pronumele, articolele. Sînt cuvinte ce designează relaţiuni, rudimente de noţiuni, noţiuni substituite, toate abstracte.

Alte cuvinte au cele mai multe din elementele analizate : sînt verbele şi substantivele.

Altele sînt intermediare : adjectivele şi adverbele.

Elementul lexical mai poate fi privit şi din alt punct de vedere : al *originii*. Sînt cuvinte vechi care nu se mai întrebuinţează

Scanned with OKEN Scanner

în vorbirea curentă, *arhaismele ;* altele, a căror origine se pierde în noaptea trecutului, dar care sînt de întrebuinţare curentă *băştinaşele* ; altele, care de-abia acum încep să prindă rădăcini în limbă, *neologismele*. Sînt apoi cuvinte care au ca marcă distinctivă *locul*. Unele se întrebuinţează numai în unele ţinuturi şi sînt greu de introdus în limbă, *provincialismele ;* altele care, deşi se întrebuinţează numai în anume ţinuturi, pot fi întrebuinţate şi în limba literară, *verismele*.

Mai avem cuvintele care ne impresionează rău în vorbirea curentă, *barbarismele*, care sînt neologisme rău întrebuinţate şi inutile ; *etimologiile populare*, cuvinte formate din nou după ce au fost rău auzite şi rău înţelese ; *formele dialectale*, cuvinte pronunţate altfel de cum se pronunţă în forma literară.

[233 bis] 225 [bis] [4] Această împărţire a cuvintelor după sărăcia sau bogăţia conţinutului, sau după origine au interes mai mult din punct de vedere didactic, adică stilistic.

În şcoală, trebuie să învăţăm a deosebi *limba literară* de cea *neliterară* sau *incultă*. Semnul culturii este tocmai cea dintîi, şi pentru învăţarea ei avem corpul de precepte ce se cuprinde în *stilistică*. Dar limba literară are o semnificaţie pentru expresivitatea utilă şi cea de talent, nu însă totdeauna pentru expresivitatea de geniu. În adevăr, din punct de vedere estetic, genialitatea creatoare poate întrebuinţa orice fel de cuvinte, pentru că acolo unde le întrebuinţează le întrebuinţează în mod *necesar*.

În limba literară, oamenii se feresc instinctiv sau conştient de anume cuvinte. Arhaismele, barbarismele, provincialismele, formele dialectale, etimologiile populare sînt eliminate de oamenii culţi din vorbirea pe care o au cu deosebire oamenii fără cultură.

În *limba de talent*, scriitorul alege cuvintele cu intenţiunea de a produce efecte estetice. De regulă, se fereşte de toate categoriile de cuvinte ce enumerăm mai sus, dar întrebuinţează unele din ele, crezînd că sînt *verisme ;* dar efectul ce-l fac nu este cel estetic.

Limba de geniu, cum am spus, poate întrebuinţa toate aceste cuvinte, şi şcoala romantică franceză, după modelul lui Shakespeare — deşi nu totdeauna cu succes —, a dovedit posibilitatea acestui lucru. Scriitorul înzestrat cu genialitate creatoare este condus în alegerea cuvintelor de *justeţea* pe care vrea s-o dea imaginii ce s-a încorporat în concepţia capodoperii, şi el are totdeauna *simţimîntul cuvîntului propriu*, fie acest cuvînt din oricare din categoriile enumerate mai sus. Aşa sînt posibile cuvinte ca „fandaxie“ („fantazie“), „subfirug“, („subhirurg“), lege de „murături“ („moratoriu“), „bam-

Scanned with OKEN Scanner

pir" („vampir"), „bobor" („popor") şi atîtea altele din teatrul şi în alte scrieri ale lui Caragiale. Ele sînt puse în gura cui trebuie, în sensul cum trebuie, şi sînt una cu întregul din care fac parte. Sînt adevărate cuvinte *necesare*, transfigurate, ce satisfac *cauzalitatea sintetică*, luminîndu-se prin întreg şi luminînd întregul, cu nuanţa cerută de fondul capodoperei. De stilistica ce interzice unele cuvinte şi admite altele are nevoie omul cult şi omul de talent. Omul înzestrat cu genialitatea creatoare n-are nevoie decît de instinctul realităţii estetice.

Acest lucru e atît de adevărat, că unii poeţi înzestraţi cu genialitate creatoare au făcut posibile capodopere într-o limbă neliterară. La noi avem cazul lui Vlad de la Marina care a izbutit să facă cel puţin o capodoperă în balada humoristică, anume balada plină de farmecul humorului naiv, *Al mai tarie om din lumie*, scrisă toată în dialectul bănăţean şi care, de îndată ce e tradusă în limba literară, îşi pierde tot **farmecul.**

Capitolul IX

(Urmare)

3 STILUL

[234] 224 [bis][5] Prefacerea limbii în stil este analoagă cu aceea prin care percepţiunea devine intuiţiune. Şi limba, ca şi percepţiunea, sînt de natură materială, numai că percepţiunea *vine de la natură* în genere, pe cînd limba vine de la natură cînd *ajunge concret fizico-psihic*, adică *instrument de exprimare al unui neam de oameni*. Şi percepţiunea şi limba sînt dependente : una de nevoile unui individ ; cealaltă, de ale unei colectivităţi. Şi una şi cealaltă, întrucît devin elemente ale unei capodopere, trebuie să se rupă de aceste trebuinţe dinafară, pentru ca una să devină intuiţiune, şi cealaltă stil, sub influenţa spontaneităţii mistice care le transfigurează. Şi, precum mare parte din materialul intuiţiunii se găseşte în percepţiune, tot aşa mare parte din materialul stilului se găseşte în limbă. Şi, precum pentru a studia intuiţiunea a trebuit să studiem mai întîi percepţiunea, tot aşa pentru a studia stilul trebuie să studiem mai întîi limba.

[234 bis] 224 [ter][6] Negreşit, limba va cuprinde mai întîi elementele cuvîntului. Şi cum, după aceste elemente, am făcut deosebire între cuvîntul obişnuit, cuvîntul de talent şi cuvîntul de

Scanned with OKEN Scanner

geniu — aceeaşi deosebire o vom face şi în ce priveşte limba. Vom avea limba obişnuită, cuprinzînd noţiunea şi reziduul reprezentativ, tonul emotiv şi intensivitatea motrice — toate mai mult sau mai puţin limpezi, dar fără contur. Vom avea apoi limba talentată în care mai întîi elementul obiectiv (noţiunile şi reziduurile reprezentative respective, în care intră elementele de formă, intensitate, consistenţă, asociaţii directe, culoare, mişcare, sunet), exprimat numai prin *distincţiunea sunetelor,* devine *plasticitate psihică,* ce se rotunjeşte în expresie prin *dicţiune* şi apoi se prefac în *plasticitate simbolică,* precizată în cuvînt prin sonoritatea expresivă. În al doilea rînd, *elementul subiectiv* (conţinutul emoţional, asociaţiile indirecte şi asociaţiile inconştiente), exprimat numai prin *muzicalitatea afectivă,* devine *ton emotiv,* limpezit prin *muzicalitatea expresivă* externă a cuvîntului şi apoi se preface prin adaosul valorii estetice în *emoţionalitate,* ce se precizează prin elementul exterior al muzicalităţii estetice. În al treilea rînd, în fine, *elementul subiectiv-obiectiv* (mişcările expresive, emotive şi utile), care nu e, în cuvînt, decît intensivitatea motrice exprimată prin *accent,* devine *energie expresivă,* ce se precizează prin *tonul energetic* al cuvîntului, dar nu poate ajunge la *expresivitatea absolută* a armoniei onomatopoetice. Vom avea, în fine, limba genială, în care găsim, pe lîngă celelalte elemente ale limbii talentate, *realitatea estetică* sau *expresivitatea absolută,* prin adaosul *valorii absolute a armoniei.*

235 *Limba talentată* şi *limba genială* sînt în realitate *stil în sensul larg al cuvîntului.* Stilul de talent şi stilul genial în adevăr, în acest înţeles, se prezintă cu mai multe forme. Astfel, limba din acest stil — fiind constituită dintr-un şir de cuvinte al căror înţeles este însufleţit de o anume intensivitate motrice — ajunge la expresiune într-o *succesiune de accente* mai puternice sau mai slabe, mai lungite sau mai scurtate, mai sonore sau mai surde, care concordă cu mişcarea sufletească pe care vrea s-o exprime scriitorul : este *ritmul.*

236 In acelaşi timp, succesiunea cuvintelor din acest stil se poate prezenta cu o anume *sonoritate,* cu anume *coloratură,* cu anume *căldură.* Este *muzicalitatea sufletului* cu rezonanţele ei, care, pentru a se exprima, trebuie să aleagă anume cuvinte şi să le aşeze în anume loc unele faţă de altele. Cuvintele pot fi mai abstracte, cum de exemplu sînt la Grigore Alexandrescu, sau mai pline de mustul sugestiv al concretului, cum sînt la Eminescu ; sau prezentînd un echilibru între elementul noţional (abstract) şi reziduul reprezentativ (concret), cum e la Coşbuc. Tot aşa limba poate întrebuinţa cuvinte

Scanned with OKEN Scanner

mai calde, mai pline de rezonanţe, mai corecte sau mai reci ; sau cuvinte mai armonioase, mai abrupte, sau mai neutre din acest punct de vedere. Fizionomia particulară a stilului în genere, întrucît ne luăm după gradul de abstracţiune, de sonoritate şi de căldură se numeşte *stil propriu-zis*.

237 În sfîrşit, şirul de cuvinte din care se compune limba de talent şi de geniu ori stă în legătură mai mult cu spaţiul, şi atunci se traduce în *tablouri*, ori stă în legătură mai mult cu timpul, şi atunci se traduce în *povestire*, ori stă în legătură în acelaşi timp şi cu spaţiul şi cu timpul (ca de exemplu, cînd doi-trei inşi vorbesc împreună), şi atunci se traduce în *convorbiri*. Tabloul, povestirea, convorbirea sînt elementele *descrierii, naraţiunii şi dialogului*, forme particulare ale stilului în genere. Fizionomia stilului în genere, întrucît este legat cu spaţiul şi timpul, se numeşte *formă literară*.

238 Ritmul, stilul propriu-zis şi forma literară sînt elemente ale *limbii*, în deosebire de elementele *cuvîntului* izolat. Dar precum cuvîntul şi limba s-au prezentat sub forma *obişnuită, talentată* sau *genială*, tot aşa ritmul, stilul propriu-zis şi forma literară se prezintă cu aceste trei caractere.

Vom avea deci *ritm comun, ritm de talent* şi *ritm genial ;* vom avea *stil comun, stil de talent* şi *stil genial :* şi, în fine, vom avea *formă literară comună, de talent* şi *genială*, pe care trebuie să le caracterizăm.

239 Stilul comun e în realitate limba obişnuită în care cuvintele nu sînt alese, ci vin la întîmplare. Ele nu sînt aşezate în aşa fel încît să simţim o încîntare deosebită în chiar felul cum sînt alese şi aşezate în frază. Nu întîlnim nici o grijă specială pentru a obţine o formă stilistică unitară. Nu putem remarca nici o culoare, nici o căldură sau muzicalitate proprie. E limba fără stil.

240 *Stilul de talent* este stilul îngrijit. Talentul ţine mai mult la formă decît la fond. Cuvintele sînt alese cu îngrijire, aşezate cu rost, aşa încît să facă o impresie unitară, în care căldura, coloarea şi muzicalitatea să fie dozate cam în acelaşi fel. De aceea limba dintr-un asemenea stil e scoasă din rosturile ei obişnuite. Termenii *proprii* sînt cît se poate mai mult înlocuiţi cu termeni *figuraţi*. La înţelesul obişnuit pe care-l au în stilul comun (chiar cînd în acest stil ei sînt întrebuinţaţi figurat), limba de talent este ispitită să-i încarce cu noi înţelesuri metaforice şi să cadă, astfel, în *manieră*. Stilul de talent e un stil figurat.

241 *Stilul genial* este strict dependent de fond. În stilul genial fondul adînc şi plin de înţelesuri conştiente sau mistice dictează

Scanned with OKEN Scanner

expresia. Expresia, de altminteri, precum am mai văzut, face parte din imagine, precum imaginea face parte din idee. Nici ideea nu poate fi înţeleasă fără imaginile în care se cristalizează, nici imaginile nu pot străluci în frumuseţea lor proprie fără expresia pe care a găsit-o genialitatea creatoare. Stilul genial este prin excelenţă onomatopoetic şi, în muzicalitatea lui absolută, ne face impresia definitivului şi neschimbatului. Din pricina aceasta, stilul genial, fie că întrebuinţează termeni proprii sau figuraţi, le dă o nouă viaţă : îi transfigurează prin originalitatea fondului de care depind în mod absolut. Stilul genial este un stil *transfigurat*.

242 La rîndul său *forma literară*, ca element al stilului în genere, cînd e *comună* e lipsită de contur şi de caracter. În exprimarea comună, descrierea se amestecă la fiece moment cu naraţiunea şi cu dialogul. Dacă iei un fragment dintr-o lucrare scrisă astfel, îţi e cu neputinţă să detaşezi o descripţiune, o naraţiune şi un dialog care să aibă caracterele precise ale formei. Sînt forme literare *primitive*.

243 *Forma literară talentată* este din contră bine conturată şi uşor caracterizabilă. Dialogurile, descrierile, naraţiunile au demarcaţii aşa de precise, că de multe ori poţi face dintr-însele compoziţiuni de sine stătătoare. Formele literare talentate sînt adică stilizate.

244 *Forma literară genială* este dictată de fond. Cînd fondul acesta este primitiv, incult, năvalnic, el se toarnă în forme care au aparenţa primitivităţii. Dacă pătrunzi însă lucrul şi-l examinezi cu atenţie, uşor poţi observa că această primitivitate are un rost, şi că ceea ce la prima vedere pare o neorînduială incultă, este în realitate o ordine adîncă şi firească. Caracteristice din acest punct de vedere sînt *Amintirile* lui Creangă. Forma literară genială nu este primitivă, ci *adecvată* sau *estetică*.

245 *Ritmul*, la rîndul său, e fără caracter şi armonie în *ritmul comun*, chiar cînd este rezultatul unei îngrijiri speciale. Succesiunea accentelor, aci este dictată de anume stări sufleteşti, aci nu are nici o semnificaţie. E un ritm prozaic, care totdeauna la cercetare supără. E monoton şi fără rost intern.

246 *Ritmul de talent* este ritmul *corect*. El are corectitudinea *mecanică* sau *exterioară*, care adesea ori maschează ritmul stărilor sufleteşti şi nu stă în *concordanţă cu el decît în mod general*. În operele în versuri el constă în perfecţiunea formală a succesiunii tonurilor, a rimelor, în preciziunea pedantă a cezurii şi măsurii. Poetul de talent detestează licenţa poetică, pentru că, avînd un fond sufletesc superficial şi o construcţie artificială şi generală, nu se

Scanned with OKEN Scanner

simte niciodată silit ca să spargă forma mecanică a versului. Precum un scriitor obișnuit nu poate întrebuința altă limbă decît aceea pe care a învățat-o la școală, tot așa un poet de talent nu-și poate imagina că poate exista altă formă de versificare decît aceea pe care i-o indică schema generală a versului. Monotonia, provenită dintr-o lipsă de nuanțare mai minuțioasă, este rezultatul ritmului de talent. Ritmul de talent este *corect* și ține mai mult socoteală de forma mecanică generală, decît de fondul multiplu al ideii.

247 *Ritmul genial*, ca și stilul și forma literară, este o prelungire a fondului în formă, a spiritului în materie. El reproduce exterior toate *nuanțele* interioare. Ritmul genial face uneori impresia de ceva barbar și incult. Această impresie a făcut-o multă vreme genialul Eminescu literaților de talent de pe vremea lui. Nici ritmul, nici rima, nici celelalte elemente ale versurilor n-au rămas în formele ritmice cunoscute pînă la el. Chiar admiratori mari de ai lui, cum a fost Maiorescu, nu și-au dat seama de genialitatea formei lui Eminescu și au criticat-o. Unul din cele mai frumoase pasagii din *Criticele* lui Maiorescu este tocmai acela în care, pornind de la pretinsele greșeli ale lui Eminescu, din primele poezii (*Mortua est*, *Împărat și proletar*, *Înger și Demon*, *Venere și Madonă*), Maiorescu face elogiul *formei* ca expresiune a eternității.

Cu toată frumusețea și adevărul general al acestui pasagiu, Maiorescu de una se pare că nu și-a dat seama : de primitivismul *necesar* al unei inspirațiuni geniale năvalnice. Ritmul genial este o expresiune adecvată a fondului cu nenumăratele lui nuanțe. Întrucît e vorba de expresiunea acestor nuanțe, ritmul, chiar înfrîngînd regularitatea formei, este necesar așa și *nu altfel*.

În realitate, pretinsele greșeli ale lui Eminescu din poeziile citate mai sus erau tocmai semnele *genialității* acestui poet incomparabil. Ritmul genial este un ritm *nuanțat*.

Capitolul X

ARMONIA

248 Știința literară de pînă acum, vorbind de opera sau capodopera literară, i-a recunoscut două elemente : *fondul* și *forma*. Armonia, pe care noi o considerăm ca cel mai însemnat element al capodoperei, a fost considerată mai mult ca un element al formei,

fiind raportat mai mult la sonoritatea cuvintelor. Cutare versuri sînt armonioase ; cutare scriitor are armonie în compunerea frazelor şi perioadelor ; cutare cuvînt e armonios, cutare altul nu. Pentru celelalte elemente ale armoniei s-au întrebuinţat termenii de simetrie, proporţie, lapidarism etc., fără conştiinţa limpede că toate aceste caracterizări se raportau la unul şi acelaşi element — cel mai profund şi cel mai caracteristic al capodoperei : *armonia.*

249 În adevăr, armonia stabileşte legătura dintre fond şi formă, precum *copula* stabileşte legătura în judecata logică între subiect şi predicat. Şi, precum cele două noţiuni, ce formează o judecată, ca de exemplu : „Socrate" şi „vinovat" nu însemnează nimic pînă ce copula „este" sau „nu este" nu stabileşte legătura între ele într-o judecată, ca de exemplu : „Socrate *nu era* vinovat". tot aşa un fond oricît de adînc şi oricît de interesant ar fi nu poate fi pus în valoare decît dacă între forma în care se exprimă şi între el s-a stabilit o armonie desăvîrşită sau măcar *parţială.*

250 Între fondul şi forma capodoperei literare, în ce priveşte *felul existenţei* lor, este un abis. Unul e simultan ; cealaltă, succesivă. Fondul constă din totalitatea imaginilor conştiente care se cristalizează în jurul ideii generatoare. De aceste imagini, ca şi de ideea generatoare, poetul, cînd e să le încorporeze în material extern, îşi dă seama cuprinzîndu-le *într-un singur act de atenţiune.* Cu alte cuvinte, toate elementele fondului se prezintă conştiinţei poetului în mod *simultan.* E drept că în această simultaneitate găsim diferite trepte de conştiinţă. Mai întîi, în punctul central al atenţiunii se găsesc elementele conştiente *primare,* adică elementele conştiente *însoţite de cunoştinţă.* În al doilea rînd, vin elementele conştiente secundare, adică elementele conştiente neînsoţite de cunoştinţă, aşa-numitele stări sufleteşti semiconştiente, care iradiază nenumărate împrejurul stării sufleteşti primare. Sînt, în sfîrşit, infinit de multe elemente *terţiare,* sub care înţelegem toate aşa-zisele elemente *inconştiente* şi care nu sînt inconştiente decît întrucît actul de atenţiune nu se îndreaptă asupra lor. În adevăr, în activitatea de vivificare a fondului unei capodopere, poetul nu rămîne cu atenţiunea aţintită numai asupra unor imagini centrale, ci el o plimbă, îndreptînd-o şi asupra celorlalte elemente secundare şi terţiare. În această mişcare, firească, stările sufleteşti primare cad îndată în umbră şi devin stări sufleteşti mai întîi secundare, şi apoi terţiare ; pe cînd, în acelaşi timp, stările sufleteşti secundare sau terţiare intră în cercul luminos al conştiinţei şi devin rînd pe rînd primare şi secundare.

Scanned with OKEN Scanner

251 În timpul cînd atenţiunea trece de la un element al concepţiunii la celelalte elemente mai mult sau mai puţin întunecate, *legătura organică* dintre elementele luminate şi neluminate de atenţiune se *păstrează neîncetat*, aşa încît, avînd conştiinţă deplină de unele elemente ale fondului, noi avem în acelaşi timp o conştiinţă mai confuză, sau chiar cu desăvîrşire întunecată, dar puternică, de *totalitatea fondului*. Cu alte cuvinte, noi simţim *integritatea fondului în fiecare act de atenţiune*, prin care luăm cunoştinţă de unul sau mai multe elemente ale lui. Acest lucru face ca imaginile primare, ce strălucesc sub focarul atenţiunii, să nu rămînă o simplă *aparenţă a adevărului* — o simplă fantomă ce aduce aminte realitatea, cum crede Vischer —, ci este chiar o realitate, dar o realitate încă necompletă, care, pentru a deveni completă, nu-i trebuie decît expresiunea, după care năzuieşte şi prin care va deveni realitate estetică. Dacă între imaginile primare şi între cele secundare şi terţiare nu ar exista legătură — iar această legătură nu e alta decît *legătura de cauzalitate sintetică*, ce asigură organicitatea întregului —, la spatele fiecărei imagini luminate de atenţie, nu am găsi, nu am simţi nimic, ele ar fi lipsite de consistenţă, intensitate şi chiar de formă, şi expresiunea lor n-ar produce nici o impresiune. Dacă, spre exemplu, în poezia *Somnoroase păsărele*, imaginea păsărelelor care se adună la cuiburi seara să doarmă n-ar fi susţinută în conştiinţa poetului de imaginile ce în poezie urmează, şi care în conştiinţa lui mijesc mai întîi în umbră, pentru ca mai pe urmă să iasă şi ele la lumină şi să se sprijine, la rîndul lor, pe cele care au fost luminate de atenţie şi pe cele care se vor lumina mai pe urmă — desigur că ea n-ar avea nici o valoare poetică deosebită. Valoarea acelei imagini provine de la mulţimea imaginilor *simultane*, cu care se leagă dintr-o dată şi care, în elementele lor principale, pot veni, pe rînd, în lumina atenţiunii. Fondul este dar un conglomerat de imagini simultane, care, sub lumina mişcătoare a atenţiunii, se înfăţişează cînd într-un fel, cînd într-altul, dar întotdeauna *întreg*.

252 Pe cînd fondul este de natură simultană, forma capodoperei literare am zis că e succesivă. Noi nu putem ajunge la cunoaşterea, de pildă, a unei capodopere în versuri decît dacă citim rînd pe rînd fiecare vers, iar fiecare vers nu poate fi cunoscut dacă nu citim rînd pe rînd cuvintele din care se compune. Cu cît capodopera e mai lungă, cu atît vom avea nevoie de mai mult timp ca să luăm cunoştinţă de ea.

Scanned with OKEN Scanner

Fondul fiind simultan și forma succesivă, ele apar deci ca absolut deosebite între dînsele ; între ele, cum am spus, e un abis.

253 Cum se trece peste acest abis ? Cine face puntea între țărmul simultanului și țărmul succesivului ? Cum se face că, deși forma e succesivă, ea poate să exprime în mod desăvîrșit simultaneitatea fondului ?

Aceasta se face grație aceluiași element, care dă atenției putința ca, trecînd peste diferitele elemente ale unei capodopere, să le prefacă rînd pe rînd în activitate primară, secundară și terțiară, și totuși să mențină necontenit, completă, integralitatea ei. Este elementul cauzalității sintetice unit cu atenției mișcătoare și cercetătoare a diferitelor elemente ale capodoperei. Aceste două elemente constituie armonia, care e de natură simultan-succesivă, și care, tocmai din pricina naturii ei, poate stabili o legătură firească între fondul simultan și forma succesivă.

În adevăr ea, consistînd, mai întîi, în cauzalitatea sintetică, nu se poate să nu aibă existența simultană. Cauzalitatea sintetică, legînd în mod necesar și indisolubil între dînsele toate elementele unei capodopere, ne dă posibilitatea ca *în orice clipă să simțim* întreaga sa ființă, prin activitatea primară, secundară și terțiară a cunoștinței. În același timp însă, noi nu putem simți, în deplinătatea ei, această cauzalitate, decît atunci cînd cu atenției ce învie pe rînd diferitele ei elemente trecem de la prima clipă la a doua, de la a doua la a treia și așa mai departe, pînă luăm cunoștință, ca activitate primară, de întreaga capodoperă. Cu alte cuvinte, în trecerea succesivă, pe sub lumina atenției, a elementelor ei, capodopera își păstrează, grație cauzalității sintetice, integralitatea completă și, deci, fondul ei cu simultaneitatea lui, se păstrează întreg. Cuvintele în care se întrupează fondul reprezintă, rînd pe rînd, activitatea lui primară, dar, în același timp, el este veșnic prezent sub forma activității secundare și terțiare.

Această veșnică prezență a întregului capodoperei literare ne face să avem sufletul totdeauna plin de ea, cînd o citim.

Deși fondul, prin atenției mișcătoare, este fărîmițat clipă cu clipă și apare multiplu, el apare totuși veșnic unitar prin cauzalitatea sintetică veșnic prezentă. Astfel, capodopera citită nu numai nu ne obosește, dar ne produce o intensă încîntare, cu atît mai intensă cu cît intrăm mai adînc în lectura ei. La fiecare cuvînt, la fiecare frază, la fiecare pasagiu, noi pătrundem în ființa ei organică ; dar la fiecare cuvînt, la fiecare frază, la fiecare pasagiu simțim — o dată

Scanned with OKEN Scanner

cu expresivitatea lor formală, în mod conştient sau subconştient — întreaga operă în armonia particulară cu care vedem că cuvintele, frazele, pasagiile se leagă între ele printr-o necesitate absolută. Este armonia cauzalităţii sintetice, scoasă în relief prin mişcarea atenţiunii cercetătoare. Este armonia care, prin natura ei simultan-succesivă, leagă simultaneitatea fondului şi succesivitatea formei.

254 Cauzalitatea sintetică şi atenţiunea cercetătoare nu sînt însă singurele elemente ale armoniei. Conştiinţa cauzalităţii sintetice ne face să simţim dintr-odată fiinţa întregii capodopere. Este elementul *afectiv* al armoniei. Conştiinţa, ce cîrmuie atenţiunea, trecînd pe deasupra elementelor capodoperei, măsoară prin această activitate şi prealabil spaţiul necesar, pe care — la exprimarea lui prin cuvînt — îl cere multiplicitatea fondului. Este elementul *intelectual* al armoniei. Dar nici cauzalitatea sintetică, nici mai cu seamă atenţiunea nu şi-ar face efectul, în cunoaşterea unei capodopere, dacă ea nu ar avea şi un al treilea element, care vivifică necesitatea ce reprezintă cauzalitatea sintetică, şi, în acelaşi timp *mînă* atenţiunea ei de trecere peste elementele capodoperei pentru a le preface în activitate primară. Vivificarea uneia şi propulsiunea celeilalte se face prin mişcarea interioară a ideii generatoare, mişcare provenită primordial din actul de îmbrăţişare a sufletului cu natura. Este acel *primum movens* al ideii generatoare, a cărei tensiune continuă constituie elementul *volitiv* al operei. Această *mişcare iniţială*, acest *primum movens*, care desfăşură ideea generatoare în conştiinţa creatoare sub o anume formă, face să se vadă, ca să zicem astfel, încheieturile tuturor stărilor sufleteşti, în legătura necesară a cauzalităţii sintetice, şi ea le face prin atenţiune să se lumineze unele după altele, fie în conştiinţa artistului, fie într-aceea a cunoscătorului.

255 De aci vedem că trei elemente constituie armonia. Şi anume, elementul mişcării iniţiale se traduce în *avînt sufletesc*; elementul cauzalităţii sintetice, în *muzicalitate*; iar atenţiunea, în *compoziţiune*.

Avîntul sufletesc, la rîndul său, ajunge la expresivitate desăvîrşită în *ritm*, muzicalitatea, în *stil*, iar, compoziţiunea, în *formele literare*. Studiul amănunţit al caracteristicilor cu care se pot prezenta toate aceste elemente ale armoniei, în trecere spre expresii, se va face în *Metodologie*.

256 Să căutăm acum să exemplificăm existenţa acestor elemente în cele trei capodopere pe care le-am luat drept temei de

Scanned with OKEN Scanner

analiză : *Erlkönig*, *Booz endormi* şi *Somnoroase păsărele*, pornind de la impresiile concrete ce ne produc.

Să le comparăm mai întîi în ce priveşte mişcarea iniţială care se traduce prin avînt sufletesc, primul element al armoniei. În *Erlkönig* :

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ?
Es ist der Vater mit seinem Kind —

avem un avînt sufletesc rapid şi abrupt.

În *Booz endormi* avem, din contră, un avînt sufletesc lent şi amplu, dar nuanţat cu pauze mari :

Ruth songeait et Booz dormait ; l'herbe était noire,
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement,
Une immense bonté tombait du firmament ;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

În *Somnoroase păsărele* avem un avînt sufletesc mai puţin amplu, dar mai rapid ca în *Booz endormi*, mai scurt, mai lin şi mai reflexiv :

Trece lebăda pe ape,
Între trestii să se culce ;
Fie-ţi îngerii aproape ;
Somnul dulce !

257 Dacă le comparăm din punct de vedere al muzicalităţii care stabileşte raportul de cauzalitate sintetică necesar dintre diferitele stări sufleteşti cristalizate, precum şi între ele, şi rezonanţa generală sufletească a artistului, observăm iarăşi marea deosebire dintre muzicalitatea dulce, sugestivă şi caldă din *Somnoroase păsărele*, chiar cînd nota se ridică la gravitate :

Doar izvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace,
Dorm şi florile-n grădină,
Dormi în pace ! —

şi între muzicalitatea aspră, precisă, tăiată din *Erlkönig* :

Dem Vater grausst's, er reitet geschwind,
Er hält in de Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not ;
In seinen Armen das Kind war tot.

Scanned with OKEN Scanner

Şi cîtă deosebire între aceste muzicalităţi şi cea sonoră şi tainică din *Booz endormi* :

Et Booz murmurait avec la voix de l'âme :
„Comment se pourrait-il que de moi ceci vint ?
Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingt
Et je n'ai pas de fils et je n'ai plus de femme".

258 În sfîrşit, aceleaşi comparaţiuni ne arată compoziţiunea complexă, dar vizibilă, aproape sistematică din *Erlkönig*, în care se amestecă cu o regularitate matematică glasul poetului, al tatălui şi al copilului ; apoi compoziţiunea liberă şi largă din *Booz endormi* şi compoziţiunea arhitecturală, vizibilă în libertatea ei reală, din *Somnoroase păsărele*.

În *Erlkönig* atenţiunea noastră este îndreptată mai cu seamă asupra elementelor esenţiale, care au aparenţa prea intelectuală : compoziţia e concisă, stările sufleteşti reduse parcă la scheletul lor. Muzicalitatea însă este atît de expresivă şi avîntul sufletesc atît de socotit şi nuanţat, că deşi la prima citire ni se pare lipsită de emoţionalitate, încetul cu încetul vedem că atît muzicalitatea, cît şi avîntul sufletesc evocă întregul, sub forma de rezonanţe secundare şi terţiare, şi că în fiecare vers tresare în noi emoţiunea fundamentală a fricii misterioase ce-i constituie fondul.

În *Booz endormi* atenţiunea noastră e îndreptată nu atît asupra stărilor sufleteşti esenţiale, cît asupra a o mulţime de stări secundare : cadrul compoziţiei pare mult mai dezvoltat decît fondul chemat să-l umple. Imaginile în legătură cu ocupaţiile lui Booz, cu tinereţea şi bătrîneţea în genere, cu bogăţiile lui şi cu sărăcia lui Ruth, cu splendoarea cerului luminat de luna tîrzie, cu farmecele serii par mai mult sau mai puţin streine de taina dragostei ce, după voinţa divină, trebuie să se lege între bătrînul de 80 de ani şi între tînăra femeie ce dormea la picioarele lui. În realitate, toate aceste elemente de cadru ce par atît de disparate au rostul lor ; cu bogăţia şi varietatea lor, în locuri şi timpuri depărtate, ele acopere, ca nişte maldăre de flori risipite, taina iubirii ursite de Dumnezeu să se petreacă în acea noapte plină de farmec. Poetul de dinadins ne poartă atenţiunea deasupra elementelor secundare ale capodoperei, pentru că numai astfel poate pune în relief ideea generatoare. O compoziţie de o mare originalitate.

259 Căutînd să punem în legătură acum elementele armoniei cu elementele fondului ce năzuiesc spre expresiunea *formei* observăm că avîntul sufletesc este datorit spontaneităţii mistice care

Scanned with OKEN Scanner

asigură expresivitatea absolută a capodoperei. Acest avînt pornit, precum am spus, din îmbrăţişarea sufletului cu natura, este însăşi spontaneitatea mistică ce-şi caută în conştiinţă imaginile de încorporare, iar în lumea fizică cuvîntul *definitiv* şi *absolut neschimbat*, în care va să se exprime. Îmbrăţişarea naturii cu sufletul dă naştere, în ideea generatoare, spontaneităţii mistice ce o însufleţeşte. La rîndul ei, acea spontaneitate mistică devine avînt sufletesc, adică mişcare cu o tensiune care se traduce în *ritmul sufletesc* ce descoperim în forma capodoperei. La rîndul său, acest ritm nu se poate obţine fără o înşiruire de cuvinte cu anume sunete, dar mai cu seamă cu anume accente, înşiruire, care nu poate fi cu nici un preţ schimbată şi care din pricina aceasta poartă pecetea absolutului şi eternităţii. Ritmul sufletesc, ca rezultat al avîntului sufletesc şi al spontaneităţii mistice, constituie o condiţie pe care nu o poate îndeplini decît capodoperele, rezultate ale unei genialităţi creatoare complete. El redă nuanţele imperceptibile, în care unele caracteristice sînt arătate ca subordonate altora ; el ne face să simţim *realitatea estetică*, avînd o viaţă alta decît realitatea psihologică, cu care cei mai mulţi o confundă ; el ne dă *expresivitatea absolută*.

260 La rîndul său, cauzalitatea sintetică este datorită tot acordului iniţial dintre suflet şi natură. Orice imagine ce vine de la natură şi-şi alcătuieşte fiinţa în conştiinţa creatoare se compune din două elemente ce se sintetizează : 1) elementul-natură, elementul fizic al impresiei ce se transformă în senzaţie, şi 2) elementul-suflet, care o primeşte ca *element constitutiv al său*. Legătura ce se stabileşte între aceste două elemente este *constituţională*, şi deci necesară şi absolut cu neputinţă de desfăcut. Este prima ipostază a cauzalităţii sintetice, care face ca fiecare scriitor, întrucît îşi exprimă gîndirea în capodopera sa, să se manifeste *cu o rezonanţă, o colorratură şi o intensitate specială*. Adevărata originalitate a unui scriitor în această cauzalitate sintetică primordială constă, şi ea se traduce, în fond, prin ceea ce în metodologie numim *originalitate subiectivă*, iar în armonie, prin *muzicalitate*.

Toate legăturile de cauzalitate sintetică pe care le implică cristalizarea firească a stărilor sufleteşti împrejurul ideii generatoare şi care se deşteaptă sub mişcarea atenţiunii, cu diferite lumini, ca activitate primară, secundară şi terţiară, *nu pot avea consistenţa invariabilităţii*, decît dacă în prealabil nu se va fi stabilit sinteza din care rezultă originalitatea subiectivă şi muzicalitatea *unică*, adîncă şi caracteristică, care dă mărturie că *urzeala imaginilor s-a*

făcut prin sinteza perfectă între suflet şi natură. Originalitatea subiectivă într-adevăr formează ţesătură adîncă şi trainică care se simte în fiinţa oricărei imagini şi ea se traduce, cum am spus, prin elementul armoniei, pe care l-am numit muzicalitate.

261 Prezenţa originalităţii subiective, relevată printr-o muzicalitate originală, este condiţiunea *sine qua non* a marii poezii. Poate o operă să aibă cea mai adîncă şi mai interesantă ideologie ; poate să înfăţişeze construcţiile plastice cele mai extraordinare şi mai încîntătoare ; ea nu poate dobîndi rangul de capodoperă decît dacă în ţesutul imaginilor şi ideilor nu se întîlneşte originalitatea subiectivă şi dacă în acelaşi timp nu ajunge la expresivitate printr-o muzicalitate originală. Aceasta este una din pricinile pentru care multe opere mari, ideologice sau poetice, *nu sînt capodopere literare.* Neavînd originalitate subiectivă, nici muzicalitate, nu au nici elementul formal, în care se întrupează aceste două — *stilul.* O operă fără stil nu e literatură desăvîrşită, tocmai din această pricină.

Aşa se face că, de exemplu, din literatura franceză din ultimii treizeci de ani nu se ridică decît cele cîteva capodopere ale lui Edmond Rostand şi Anatole France : sînt scriitori cu un stil, o muzicalitate şi un suflet expresiv propriu. Şi iată de ce scriitori ca Romain Rolland sau Marcel Proust, ca şi mai vechii Victorien Sardou sau Alexandru Dumas-père, nu pot fi primiţi în rangul marilor scriitori, fiindcă nu au o originalitate subiectivă, o muzicalitate şi un stil cu adevărat original.

262 În fine, dacă voim să stabilim legătura dintre atenţiunea cercetătoare, care, parcurgînd diferitele elemente ale capodoperei, măsoară desfăşurarea în spaţiu a diferitelor ei părţi, şi dintre fond observăm că această atenţiune este sub dependenţa combinaţiunilor plastice, ce constituie cristalizarea internă a imaginilor împrejurul ideii generatoare, ea însăşi dependentă de aceeaşi îmbrăţişare iniţială între suflet şi natură. Cu cît numărul acestor imagini este mai mare şi cu cît unele din ele sînt mai importante decît altele, cu atît atenţiunea cercetătoare va pune mai mult timp să le prefacă în activitate conştientă primară şi, deci, cu atît spaţiul de desfăşurare a diferitelor imagini va fi mai mare. Cu alte cuvinte, atenţiunea cercetătoare solicitată de multiplicitatea şi diversa însemnătate a plasticităţii imaginilor, determină *compoziţiunea* care — precum ştim — este al treilea element al armoniei. În definitiv deci, compoziţiunea este determinată de totalitatea imaginilor plastice dintr-o capodoperă, adică de ceea ce constituie al treilea element al fon-

Scanned with OKEN Scanner

dului, *originalitatea plastică*. Iar compoziţiunea la rîndul ei se întrupează în elementele formei numite *forme literare*. Diferitele înfăţişări ale compoziţiunii, ca şi ale muzicalităţii şi ritmului, le vom vedea în *Metodologie*.

Capitolul XI

CONCLUZIUNE

263 Din analizele şi sintezele de pînă aici, am văzut, mai întîi că din nenumăratele scrieri sau opere literare ştiinţa literaturii nu reţine pentru studiul său decît pe acelea care pentru înţelegătorul literar pot fi un izvor permanent de frumuseţe : capodoperele.

Am mai văzut că aceste capodopere, pentru a fi înţelese în toată adîncimea şi adevărul lor, trebuie să le studiem în *alt fel* decît operele de talent sau de îndemînare.

O capodoperă vorbeşte *totdeauna* sufletului omenesc, şi numai prin partea prin care ea ne poate vorbi, ea e în adevăr *viabilă*. Celelalte părţi, pe care am căuta să le înviem prin explicări istorice, mitologice, arheologice, etnografice etc., sînt ca şi operele de talent şi îndemînare peste care a trecut vremea : ele interesează numai istoria literară. Pe cînd capodoperele sînt *simboluri* ale sufletului omenesc, operele de talent şi îndemînare sînt numai *semne* ale psihologiei unui anume individ, grup sau popor. Pe cînd capodoperele sînt *existenţe de sine stătătoare* ce, *streine de noi*, se pot cu uşurinţă sălăşlui în sufletul nostru şi pot deveni *ale noastre*, operele de talent şi îndemînare nu pot avea această aparenţă decît pentru *intelect*, iar nu pentru *întregul nostru suflet*, şi n-au interes decît pentru evoluţia psihologiei popoarelor, adică pentru *istoria* lor. Pe cînd capodoperele fac parte din lumea psiho-fizică — adică din lumea în care şi fizicul şi psihicul îşi pierd însuşirile proprii pentru a deveni altceva ; existenţe *psihofizice* —, operele de talent şi îndemînare sînt de natură fizico-psihică, făcînd parte din lumea fizică cu prelungirea ei psihologică în spaţiu, timp şi cauzalitate. Pe cînd capodoperele sînt existenţe independente, avîndu-şi izvorul în adîncul sufletului, unde el se îmbrăţişează cu natura, pentru a da noi *specii*, operele de talent şi de îndemînare sînt *dependenţe* ale individului care le-a produs potrivit necesităţilor lui corporale şi sufleteşti, şi sînt simple *individe*. Pe cînd capodopera trăieşte nu-

mai în atmosfera noastră sufletească întreagă, cu manifestările ei mistice, intelectuale, afective şi volitive, operele de talent şi de îndemînare trăiesc în spaţiu, timp şi cauzalitate, ca unele ce sînt explicabile prin contingenţele spaţiale, temporale şi cauzale, şi ocupă cel mult partea superficială a conştiinţei. Pe cînd capodoperele prezintă un interes întreg şi absolut, operele de talent şi îndemînare prezintă un interes mărginit şi relativ. De aceea unele sînt obiectul ştiinţei literaturii, fiind considerate ca fiinţe de sine stătătoare, pe cînd operele de îndemînare şi talent sînt obiectul istoriei literare, ca unele ce sînt dependente de mediul geografic şi istoric.

264 Am văzut apoi că frumuseţea închisă într-o capodoperă este singura adevărată frumuseţe. Frumosul, cu alte cuvinte, nu se găseşte nici în natură nici în suflet, ci numai în lumea compusă din natură şi suflet, în acelaşi timp, în lumea psiho-fizică. Ea reprezintă o formă a adevărului deosebită şi de adevărul intelectual, şi de adevărul practic. Adevărul intelectual este cunoaşterea lucrurilor prin *cauzalitate analitică*. Adevărul practic este cunoaşterea şi deci cîrmuirea lucrurilor prin *cauzalitate concretă*. Adevărul afectiv, care e frumosul, este cunoaşterea lucrurilor prin *cauzalitatea sintetică*. Cu alte cuvinte, precum relaţiunile analitice şi concrete sînt *necesare* între lucrurile din lume, pe care le cunoaştem prin pătrunderea intelectuală şi prin bunul-simţ al voinţei — tot aşa sînt în lume relaţiuni necesare de natură sintetică, pe care le cunoaştem şi le pătrundem prin simţirea cu rădăcinile ei adînci, mistice. Aceste relaţiuni de cauzalitate sintetică sînt de aşa natură că partea nu poate să fie cunoscută în adevărul ei decît prin întreg, iar întregul nu poate fi cunoscut în adevărul lui decît prin parte.

265 Acest fel de relaţiuni sintetice şi necesare dintre diferitele elemente ale unui întreg se găsesc în număr infinit în existenţele psiho-fizice numite capodopere — fie ele literare, arhitectonice, muzicale, picturale etc. Cunoaşterea treptată a acestui infinit număr de relaţiuni constituie tot atîtea *nuanţe* şi este însoţită de simţimîntul *necesităţii* lor absolute. Acest simţimînt constituie emoţiunea estetică, iar viziunea în sufletul nostru a acelor elemente ce, în mod necesar şi deci etern sînt legate între ele, constituie adevărul afectiv, adică *frumuseţea*.

Orice altă frumuseţe, în afară de aceea ce filtrează dintr-o capodoperă şi ne produce emoţiunea estetică, nu este decît o plăcere mai mult sau mai puţin rafinată, în prezentare, şi mai cu seamă în reprezentare — aceasta din urmă confundîndu-se mai uşor cu frumuseţea. Aşa-numita frumuseţe în natură e *plăcerea dez-*

Scanned with OKEN Scanner

interesată a simțurilor răscolite de excitațiile vizuale și auditive. Cea numită frumusețe în imaginație e plăcerea sufletului *meu*. Frumusețea capodoperei este încîntarea *dezinteresată, sufletească* și *adîncă* față de *adevărul afectivității umane* închis într-însa.

266 Înțeleasă astfel, ca o existență compusă dintr-o infinitate de relațiuni necesare de natură sintetică, pe care n-o înțelegem decît pătrunzînd-o cu întreg sufletul nostru, pînă la părțile lui cele mai mistice, capodopera încetează de a deveni un individ, ea este *o specie psiho-fizică*.

Ea, într-adevăr, este prototipul inaccesibil al speciei, care este reprezentată prin tot atîția *indivizi născuți* dintr-însa, cîte *idei* deosebiții oameni care au cunoscut-o le au despre dînsa. Ea devine centrul către care gravitează toate aceste idei, fără ca totuși să fie identice cu ea : sînt modificate într-un fel sau într-altul după temperamentul, educațiunea, experiența, munca fiecăruia. Ea e veșnic inaccesibilă, fiindcă nimeni nu poate zice că o cunoaște în existența ei, dar veșnic egală cu ea însăși prin imutabilitatea elementelor formei.

Fiind o specie, se înțelege că istoria ideilor pe care în diferite timpuri și le-au făcut diferiți cercetători despre ea devine un studiu și necesar, și interesant — mult mai interesant decît acela al istoriei literare, al cărui studiu începe prin a o scoate din capul locului din lumea psiho-fizică și a o înjosi la treapta de simplu fenomen fizic.

Dar cel mai important studiu rămîne tot studiul botanic sau zoologic ce putem să facem asupra ei.

267 Restrîngîndu-ne la *capodopera literară*, am văzut că ea se coordonează cu *capodopera muzicală* și cu *capodopera filmică*, fiind o artă afectiv-intelectuală, o muzică a gîndirii subiective ce se desfășoară succesiv. Intrînd apoi în estetica literară, la studiul ei special, am văzut că ea are trei elemente fundamentale : *fondul, forma* și *armonia*, elemente însă care nu se pot despărți unul de altul, întrucît forma nu e decît prelungirea în material fizic a fondului, iar armonia fiind chiar sufletul sintezei dintre fond și formă. În analiza acestor elemente ale fondului, ca și a tuturor caracterizărilor ce îl irizează atît de variat, am căutat *nu să descompunem* capodopera, ca pe un corp fizic în elementele componente (căci ea e de natură psiho-fizică), ci veșnic s-o considerăm în sinteza ei. În adevăr, din momentul ce fiecare parte a capodoperei nu-și dobîndește înțelesul decît de la întreg, iar întregul de la fiecare parte, se înțelege că orice descompunere în elemente a capodoperei este o *falsificare* a fiecăruia dintre ele, dacă le luăm singure fără consi-

Scanned with OKEN Scanner

derarea întregului. Așa fiind, *descompunerea* ce se pare că o facem în analiza științifică a operei de artă este în realitate o necontenită *recompunere*. Cînd vorbim, deci, de fond și de elementele lui : idee, suflet, plasticitate ; sau de forma și elementele ei : stil, ritm, formă literară ; sau de armonie și de elementele ei : avînt sufletesc, muzicalitate, compoziţiune — noi în realitate vorbim de *întreaga* operă, *privită* însă aci din punctul de vedere al fondului, aci din punct de vedere al formei, aci din al armoniei și aci din al celorlalte elemente care vin, rînd pe rînd, sub lumina atenţiunii cercetătoare ce le transformă, rînd pe rînd, în activitate primară. Aceasta înseamnă că, cu cît numărul punctelor de vedere va fi mai mare, cu atît mai multe vor fi prilejurile de pătrundere al capodoperei, și cu atît ea va cîștiga în adîncime.

268 Ceea ce face superficialitatea obișnuită în înţelegerea unei capodopere este nesiguranţa și puţinătatea punctelor de vedere din care ne putem pune pentru a o pătrunde în toate amănuntele ei. Știinţa literaturii ne pune la îndemînă și siguranţa, și mulţimea punctelor de vedere, pentru ca să ne putem apropia cît mai mult de fiinţa capodoperei care, deși prin definiţie este inaccesibilă, este totuși apropiabilă.

Pentru a determina aceste puncte de vedere, și în același timp pentru a arăta că o capodoperă nu se poate descompune în elementele ei, am căutat să arătăm întîi cele trei stadii de dezvoltare ale capodoperei în conștiinţa poetului, stadii care, deși deosebite, sînt totuși implicate una într-alta ; și, al doilea, cum diferitele elemente ale formei aderă la fond, și diferitele elemente ale fondului aderă pe de o parte la formă, pe de alta la adîncimile mistice din care izvorăște.

Căutînd să studiem diferitele elemente ale fondului am văzut că la o capodoperă el constă : 1) din ideea generatoare, care e de natură mistică și care constituie *originalitatea elementară*, 2) din atmosfera sufletească în care ideea generatoare se realizează prin cristalizarea stărilor sufletești potrivite cu natura ei și care constituie *originalitatea subiectivă*, și 3) din însăși elementele acestei cristalizări — imaginile care constituie *originalitatea plastică*. Cercetînd aceste imagini, am văzut deosebirea dintre felul de a fi și de a concepe al oamenilor obișnuiţi ale căror cunoștinţe sînt bazate pe *percepţiuni* și între felul de a fi și a concepe al oamenilor înzestraţi cu talent și cu genialitate creatoare, ale căror cunoștinţe sînt bazate pe *intuiţiuni*, cei cu talent avînd unele elemente ale intuiţiunii (cum sînt valoarea *simbolică* sau valoarea *estetică* sau pe amîndouă),

Scanned with OKEN Scanner

dar în acelaşi timp şi multe elemente perceptionale ; iar cei înzestraţi cu genialitate creatoare au numai intuiţiuni, care se disting prin valoarea *simbolică*, valoare *estetică* şi mai cu seamă valoarea absolută a expresiunii, ce dă impresia definitivă a *realităţii estetice*.

269 Această demarcaţiune nu a putut să devină convingătoare decît după ce am analizat elementele percepţiunii şi ale imaginii, şi astfel am dedus elementele proprii ale intuiţiunii, care am văzut că se deosibeşte de percepţiune nu numai cantitativ, dar şi calitativ. Am văzut apoi procesul pe care-l urmează intuiţiunea pentru ca să devină element definitiv de încorporare al capodoperei. Am văzut cum intuiţiunea devine *imagine brută*, apoi *imagine neutră*, mai pe urmă *imagine polarizată* şi, în fine, *imagine concepţională*. Am stabilit — lucru ce concordă cu cele spuse mai sus, că imaginea nu poate fi dezlipită de expresia ei şi am determinat cele trei tipuri literare : cel *comun*, cel de *talent*, şi cel înzestrat cu *genialitate creatoare*, care totuşi nu este acelaşi lucru cu a fi geniu.

270 Trecînd la formă, am văzut elementele *cuvîntului*, elementele *limbii* şi ale *stilului*, precum şi înfăţişarea lor în legătură cu tipul comun, de talent şi de genialitate creatoare. Am arătat ce mare importanţă are *sonoritatea fizică* în expresivitatea poetică şi am combătut pe larg teoria contrarie, a lui Hegel. Această sonoritate, cu diferitele ei elemente, am văzut că joacă un rol covîrşitor în ce priveşte emoţiunea estetică şi am pus în principiu necesitatea de a cunoaşte o capodoperă în forma ei originală.

271 În sfîrşit, trecînd la *armonie*, al treilea element al capodoperei, am văzut rolul pe care-l are în îmbinarea fondului simultan cu forma succesivă şi mecanismul acestei îmbinări. Această îmbinare se face prin cauzalitatea sintetică, prin atenţia cercetătoare şi prin spontaneitatea mistică — una dîndu-ne elementul muzicalităţii, a doua, elementul compoziţiunii, şi a treia, avîntul sufletesc.

272. Dîndu-ne astfel seama de elementele capodoperei, care sînt tot atîtea puncte de vedere din care îi putem privi arhitectura generală, ne rămîne acum să stabilim punctele de vedere din care trebuie să ne punem pentru *a caracteriza* aceste elemente componente. Printr-aceasta ne apropiem şi mai mult de fiinţa capodoperei şi ni se dă posibilitatea să stabilim adevărul adevărat asupra ei.

Scanned with OKEN Scanner

TABEL CRONOLOGIC

1868 22 martie. Se naşte la Plătăreşti-Ilfov Mihail Dragomirescu.

1881 Absolvind şcoala primară în satul natal, vine la Bucureşti, înscriindu-se ca elev al gimnaziului „Gh. Lazăr". Liceul va fi apoi continuat la „Sf. Sava".

1885 Începe să scrie versuri şi chiar un roman în limba franceză *(Des boutons de rose).*

E mutată la Bucureşti redacţia *Convorbirilor literare.*

T. Maiorescu reintră în învăţămînt, ocupînd catedra de logică şi istoria filozofiei moderne şi contemporane a Universităţii din Bucureşti.

1889 Devine student al facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti. E coleg de an cu Pompiliu Eliade şi S. Mehedinţi. În anul următor devine student al aceleiaşi facultăţi şi P. P. Negulescu.

1890 Intră în atenţia măgulitoare a profesorului său T. Maiorescu, devenind un invitat frecvent al cenaclului din str. Mercur. Împreună cu S. Mehedinţi, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, Ion Bogdan, Pompiliu Eliade, I. Al. Rădulescu-Pogoneanu, I. Floru-Anastasescu, N. Giurescu, Fr. Robin, N. Basilescu e pregătit de Maiorescu pentru a deveni unul dintre conducătorii noii generaţii de junimişti.

E unul dintre întemeietorii „Ligii culturale".

1891 Traduce — după original — *Antigona* de Sofocle. Citită la „Junimea" e primită cu elogii de Maiorescu şi P. P. Carp. În acelaşi an citeşte aici un studiu despre *Rolul individualului ca factor social.*

1892 Debutează în *Convorbiri literare* cu poemul în proză *Seninătate.*

Absolvă cursurile facultăţii cu o teză despre *Relaţiunea dintre premisele şi ultimele concluziuni ale filozofiei lui Herbert Spencer,* obţinînd premiul Hillel acordat absolvenţilor de merit ai Facultăţii de

litere şi filozofie. Premiul îi prilejuieşte o scurtă, dar agreabilă călătorie în Germania.

1893 Publică în *Convorbiri* studiul *„Criticile" d-lui Titu Maiorescu,* recenzie cu pronunţat fond antigherist pe marginea volumelor părintelui său spiritual. Studiul a rămas neterminat.

1894 Prin stăruinţa lui Maiorescu capătă o subvenţie din partea Ministerului Instrucţiunii (ministru Take Ionescu), plecînd — împreună cu P. P. Negulescu, şi el beneficiar al unei subvenţii asemănătoare — într-o călătorie de studii în Franţa şi Germania. Frecventează teatrele, opera, sălile de concert şi — mai ales — marile muzee, tînărul care se abilita pentru o catedră de estetică ambiţionînd la reconstituirea istoriei artelor plastice după exponatele vizionate.

Întreţine o interesantă corespondenţă cu profesorul său, T. Maiorescu.

1895 Maiorescu îi comunică într-o scrisoare că a rezervat din toamna anului 1895 posturi de conferenţiari pentru M. Dragomirescu, P. P. Negulescu şi Evolceanu.

Reîntors în ţară, în octombrie e numit conferenţiar de estetică la Universitatea din Bucureşti.

Pregăteşte şi publică în *Convorbiri* (apoi şi în volum) prima variantă a cunoscutului studiu *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu,* piesă esenţială în opera lui Dragomirescu. Pentru elaborarea acestui studiu, Maiorescu îl stimulează din fondurile recoltate de pe urma ed. a II-a din *Poeziile* lui Eminescu, cu suma de 1.500 lei (ca altă dată pe N. Pătraşcu).

Devine redactor al *Convorbirilor literare,* prin integrarea sa în noul comitet redacţional. Treptat tot greul muncii redacţionale e dus de Dragomirescu care devine, de fapt, conducătorul revistei.

1896 Conferinţa de estetică e anulată (prin eliminarea din buget a onorariului). Funcţionează o vreme ca suplinitor al lui C. Dimitrescu-Iaşi la catedra de istoria filozofiei moderne.

Publică în *Convorbiri didactice* studiul *Filozofia adevărului.*

1899 Este însărcinat să ţină un curs liber cu tema *Fenomenul estetic.* Nu recoltează succes.

1900 Recapătă din nou (Maiorescu devenise în iulie ministru de Justiţie) conferinţa de estetică. Îl suplineşte de fapt pe C. Rădulescu-Motru, titularul catedrei de estetică. Cursul lui Dragomirescu poartă titlul neobişnuit *Estetica unită cu studiul literaturii contemporane.*

Publică volumul, pentru nevoi didactice, *Introducere în poetică.* În 1901, la stăruinţa lui Maiorescu şi a lui I. Bogdan (acum decan al

Scanned with OKEN Scanner

facultății), i se creează un post suplimentar de conferențiar, evident, tot de estetică.

1901 Apare la București — sub conducerea lui Coșbuc și Vlahuță — revista *Semănătorul.*

1903 Publică în *Epoca* (organul partidului conservator) un ciclu de articole mult comentate — pe marginea disputei iscate de prezentarea pe scena Naționalului a piesei *Manasse* de Ronetti Roman. Apără piesa — cu argumente exclusiv estetice — de atacurile cercurilor xenofobe.
Îi apare *Teoria elementară a poeziei.*

1904—

1905 Suspectat că se orientează politic spre gruparea lui Take Ionescu, dușmănit de cercul tinerilor junimiști conduși de Mehedinți, M. Dragomirescu intră în dizgrația amenințătoare a lui T. Maiorescu.

1905 N. Iorga devine — în mai — director al *Sămănătorului*, a cărui direcție doctrinară (estetică, culturală și politică) o imprimă încă din 1903. La București apare în februarie revista *Viața nouă*, condusă de Ov. Densusianu.

1906 Publică volumul *Teoria poeziei.*
La Iași apare în martie revista *Viața românească.*
În octombrie este numit — în sfîrșit ! —, după o istovitoare campanie preparativă și a unor încrîncenate bătălii de culise, profesor titular la catedra de literatură română a Facultății de litere și filozofie din București.
27 noiembrie. Părăsește pentru totdeauna redacția *Convorbirilor literare*, ca urmare a mașinațiilor lui S. Mehedinți, care — sprijinit de Maiorescu — acaparează onoarea directoratului îmbătrînitei reviste junimiste. Dragomirescu se considera — justificat — cel mai îndreptățit urmaș al lui Ion Bogdan la direcția *Convorbirilor literare.*
28 noiembrie. După o discuție jenantă, rupe total legăturile cu Titu Maiorescu, cel ce-i fusese părinte spiritual și protector atent timp de 16 ani.
29 noiembrie. Împreună cu grupul de scriitori de la bîrlădeanul *Făt-frumos* (Gîrleanu, Nanu, Mîndru, Dragoslav etc.) hotărăște întemeierea unei noi reviste literare. Dragomirescu voia să lovească astfel în revista junimistă, pe care fusese silit s-o părăsească.
Solicită colaborarea, pentru noua publicație, lui Caragiale, Bassarabescu, Brătescu-Voinești, Lovinescu ș.a.

1907 La 1 ianuarie apare revista lui Dragomirescu, *Convorbiri.* Titlul noii publicații a fost anume ales pentru a se lovi și în acest fel în revista rămasă pe mîna geografului Mehedinți. De abia în ianuarie 1908 Dra-

gomirescu concede să schimbe titlul publicației sale, prin adăugarea unei preciziuni deosebitoare : *Convorbiri critice*. Revista lui Dragomirescu se angajează să-și păstreze, spre deosebire de *Convorbiri literare*, un profil exclusiv literar, afirmînd o poziție deschis antisămănătoristă și antipoporanistă în cel mai intransigent spirit estetic maiorescian. În timp ce îmbătrînita revistă junimistă dovedește — sub conducerea lui Mehedinți, care publicase în *Sămănătorul* cunoscutul articol *Primăvara literară* — nete simpatii filo-sămănătoriste, *Convorbiri critice* apără inflexibil valoarea criteriului estetic în actele valorizării, opunînd rezistență valului mediocrităților sămănătoriste și poporaniste. *Convorbiri critice* angajează chiar de la primele numere polemici cu *Sămănătorul*, *Convorbiri literare*, *Viața românească*, *Viața literară* ș.a.

1 martie. Izbucnesc răscoalele țărănești.

1908 Devine membru al de curînd întemeiatului partid conservator-democrat de sub conducerea lui Take Ionescu. Din noul partid mai făceau parte Caragiale, A. D. Xenopol, Ovid Densusianu, N. Titulescu, C. Rădulescu-Motru, Nicolae Xenopol, Al. Bădărău (fostul socialist) ș.a. La aflarea vestei, Caragiale îl felicită — epistolar — de la Berlin.

Colaborează cu articole politice și altele pe teme general-culturale la ziarul takist *Ordinea*.

1909 Polemizează în *Convorbiri critice* cu E. Lovinescu în jurul problemei impresionismului, Dragomirescu apărînd valorile criticii raționaliste.

1910 Datorită marilor dificultăți în care se zbătea, a precarei formule organizatorice și a lipsei unui contingent de colaboratori constanți cu o producție literară valoroasă, *Convorbirile critice* își încetează apariția (numărul din 25 decembrie). În cei patru ani de activitate revista trezise ecou și bune aprecieri, fiind una din cele mai prestigioase publicații ale timpului. Printre colaboratori : M. Dragomirescu, P. Cerna, E. Lovinescu (din iulie 1907 pînă în 1910 și membru al comitetului de redacție), Emil Gîrleanu, D. Nanu, Corneliu Moldovanu, Cincinat Pavelescu, Al. Stamatiad, L. Rebreanu, Caragiale (cu piese cu totul nesemnificative), Ion Minulescu, Mihail Sorbul, I. Mîndru, Gh. Vîlsan, C. Gregorian, I. Dragoslav ș.a.

Face să apară efemera publicație *Falanga*.

1915 Publică cursul *Poezia română*, partea I *(Teoria poeziei)*.

Îi descoperă și-i publică pe M. Sorbul și Liviu Rebreanu, îngrijindu-se de destinul lor literar.

Scanned with OKEN Scanner

Începe să funcţioneze „Cercul critic", formă primară a seminarului de literatură. Seminarul de literatură condus de profesorul Dragomirescu — obligatoriu pentru studenţii în litere — prilejuia viitorilor profesori secundari posibilitatea acomodării cu principiile şi metodica unor utile operaţii de investigare — prin analize didactice — a operelor literare.

1916 Prefaţează volumul de debut *(Golanii)* al lui Liviu Rebreanu şi cel cuprinzînd *Patima Roşie* a lui Mihail Sorbul.

1918 Îşi reia la Bucureşti cursurile de estetică literară.

1919 Publică cursurile *Literatura română, Metodologia literară.* Ele anunţă viitoarea *Ştiinţă a literaturii.*

1920 Începe să apară revista *Sburătorul* (prima serie) şi cenaclul cu acelaşi nume, ambele conduse de E. Lovinescu. Apariţia revistei şi a cenaclului reprezintă un moment hotărîtor pentru evoluţia literaturii române de după primul război mondial. Situate pe poziţii estetice deosebite, între direcţia *Sburătorului* şi aceea reprezentată de Dragomirescu vor începe curînd inevitabile dispute de mare amploare.

Apare *Ion* al lui L. Rebreanu. Dragomirescu, satisfăcut, salută romanul („putem zice că e primul roman românesc"), îi ia apărarea, respingînd atacurile ce — surprinzător — nu întîrzie să vină şi mai ales cele ale lui N. Iorga. Dragomirescu are convingerea că opera lui Rebreanu verifică opiniile şi pronosticurile sale din 1910 şi 1916. Solicită ultimativ — într-o scrisoare — lui Take Ionescu un fotoliu de deputat şi chiar portofoliul culturii într-un cabinet în care partidul conservator-democrat ar deţine poziţiile cheie. Take Ionescu, al cărui partid este în iremediabilă degringoladă, nu-i poate satisface doleanţa, deşi i-o consideră justificată.

1921 Perfectează cu fruntaşii liberali (I. I. C. Brătianu, Vintilă Brătianu, Dr. Angelescu, I. G. Duca) intrarea în P.N.L., din partea căruia spera să obţină satisfacerea ambiţiilor sale de îndrumător autoritar al vieţii culturale.

1921—

1922 Lungi cicluri de articole polemice publicate în *Voinţa naţională, Universul* sau în *Cele trei Crişuri* urmăresc să şubrezească prestigiul de îndrumător cultural al lui Nicolae Iorga, în locul căruia năzuieşte să ajungă. Nu izbuteşte să obţină — nici de la liberali — doritele demnităţi oficiale ale puterii. Candidatura de senator din partea universităţii bucureştene — promisă de liberali — eşuează, neîntrunind (deşi s-a zbătut penibil de mult) numărul necesar de voturi. Este în schimb în anii aceştia — pînă prin 1926 — o personalitate de prim rang în

Scanned with OKEN Scanner

viaţa culturală a ţării, deţinînd funcţiuni principale în organisme culturale cu autoritate (Comitetul universităţii libere, Comitetul de lectură al Teatrului Naţional, Comitetul literar al Casei Şcoalelor, Comitetul de conducere al Societăţii Scriitorilor, Asociaţia profesorilor universitari, Federaţia corpului didactic ş.a.). Uşile îi erau peste tot deschise, era temut, ascultat şi — de foarte mulţi — urît.

Seminarul de literatură devine (1922) — cu sprijinul financiar obţinut datorită liberalilor — Institutul de literatură, subvenţionat de stat. Studenţii, ca şi absolvenţii, se puteau înscrie ca membri ai institutului, avînd, printre altele, obligaţia unei cotizaţii anuale. Pentru studenţii anului III şi pentru cei de la secţia pedagogică universitară, frecventarea institutului era obligatorie. Institutul edita şi un anodin *Buletin al Institutului de literatură*. În şedinţele de lucru ale institutului (în care era înglobat şi seminarul de literatură) se luau în discuţie analitică — în lumina concepţiilor lui M. Dragomirescu — opere literare române şi străine. Prescripţiile esteticii integraliste a profesorului şi mai ales normativele sale clasicizante creează condiţiile — ingrate — necesare respingerii noilor valori — moderne — ale artei şi literaturii. Institutul lui Dragomirescu devine cunoscut prin dezbaterile aprige la sfîrşitul cărora profesorul respingea opac operele lui Bacovia, Blaga, Arghezi, Ion Barbu, I. Vinea şi — în general — tot ceea ce promova direcţia estetică a cenaclului *Sburătorul*. În intenţia lui Dragomirescu, Institutul trebuia să opună rezistenţă profilactică „eczemei literare" cultivată de cenaclul lui Lovinescu.

1923—
1925 Val de critici la adresa Institutului de literatură apar în mai toate publicaţiile, uneori chiar în cele conduse de apropiaţi ai lui Dragomirescu (*Mişcarea literară* — director Rebreanu, *Universul literar* — redactor Perpessicius) şi datorate de cele mai multe ori unor foşti studenţi ai profesorului (Pompiliu Constantinescu, Perpessicius ş.a.), care ştiau să distingă marea valoare didactică a fostului seminar de literatură de aceea, opacă şi nefastă, a Institutului. Noua generaţie de scriitori, orientată spre valorile şi modalităţile estetice moderne, vede în Dragomirescu un adversar ireductibil. Treptat i se creează renumele de dogmatic, învechit şi sclerozat în limitele unui fond aperceptiv caduc.

1925 Reeditează (ed. a III-a) — într-o formă amplificată şi amendată — *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu* şi publică cursurile *Enciclopedia operei literare* şi *Poezia lirică*.

Scanned with OKEN Scanner

Începe lucrul la viitoarea *Știință a literaturii.*

Face să apară — sub direcția poetului George Dumitrescu — revista *Ritmul vremii*, în care răspunde atacurilor cenaclului lovinești an. Revista își încetează existența în 1927.

1926 Reapare (în martie) — după o întrerupere de trei ani — revista *Sburătorul*. Cum spunea Lovinescu, seria a doua a revistei nu mai e a „celor ce vin" ci a celor deja afirmați, datorită cenaclului său. În noua sa formă, revista, cum a apreciat mai tîrziu conducătorul ei spiritual, „a fost mai mult de critică decît de literatură". Prin întregul program, *Sburătorul* e o negare a direcției estetice promovată de Dragomirescu, atacat aici (mai ales de Lovinescu) cu o înverșunare care creștea mereu în intensitate.

Apar primele două volume din *Istoria literaturii române contemporane* de E. Lovinescu, în care (mai ales în vol. II) Dragomirescu este — părtinitor — pur și simplu desființat în calitatea sa de îndrumător literar și estetician.

În acest climat încărcat de ostilitate, Dragomirescu își publică capodopera (folosind limbajul său specios) strădaniilor sale tridecenale în domeniul esteticii : *Știința literaturii* (vol. I). În ciuda valorii ei reale, lucrarea e întîmpinată cu adversitate, acoperită fiind cu ucigătoare ironii.

Pentru a contracara această vrăjmășie care l-a descumpănit, Dragomirescu face să reapară revista sa *Falanga*, abundînd în zgomotoase atacuri la adresa lui Lovinescu și a membrilor cenaclului *Sburătorul*. Revista (considerată de Călinescu „gălăgioasă și absurdă") își va înceta existența în 1929.

1927 Își adună în volum *(Critică — directive literare)* articolele publicate în *Convorbiri literare* și *Convorbiri critice.*

Începe să publice în *Falanga* capitole dintr-o lucrare anunțată sub titlul *Istoria spiritului românesc în secolul XX*, care la apariție avea să poarte numele *Sămănătorism, poporanism, criticism.*

Perfectează cu o editură pariziană (J. Gamber) contractul de editare în limba franceză a *Științei literaturii*. Lucrează la traducerea lucrării în timpul vacanței petrecută în Franța și în Spania.

1928 A 60-a aniversare a lui Dragomirescu este sărbătorită public de Societatea Scriitorilor și Asociația autorilor dramatici. Are loc un banchet semioficial (cu „tacîmuri plătite de invitați") și se editează un monumental volum omagial (873 pag.), sub titlul consacrat *Omagiu lui Mihail Dragomirescu.* Atmosfera sărbătorească, discursurile și artico-

lele elogioase (unele purtînd semnături de prestigiu : Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sorbul, I. Minulescu ş.a.) nu izbutesc să risipească însă discreditul cu grijă întreţinut de mulţii săi adversari.

Editează *Curs de enciclopedie şi clasificare literară* şi *Poezia dramatică*.

Îi apar la Paris primele două volume din *La science de la littérature*, o formă adaptată a versiunii româneşti. Spre deosebire de ostilitatea cu care a fost întîmpinată lucrarea în România, în Franţa cartea lui Dragomirescu e primită cu interes. E comentată cu preţuire în reviste de specialitate. Printre recenzenţi figurează şi comparatistul Paul van Tiegen.

Publică la Casa Şcoalelor al doilea volum din *Critică*.

1929 Îi apare la Paris al III-lea volum din *La science de la littérature*.

La Bucureşti, în editura Institutului de literatură, publică *Integralismul (dialoguri filozofice)*, o încercare de expunere mai liberă a concepţiei sale estetice.

1931 E invitat la Congresul (primul de acest fel) de istorie literară de la Budapesta. Preşedintele Congresului, comparatistul sorbonard Baldensperger. Printre participanţi, B. Croce, germanistul Nadler ş.a. Dragomirescu prezintă o comunicare care — prin conţinutul ei declarat antiistorist — stîrneşte mare interes şi vii discuţii. E încă o dovadă că opera sa, punctele sale de vedere intraseră în circuitul dezbaterilor cercurilor mondiale de specialitate. La Congres face cunoştinţă cu Croce, cu care întreţine de acum încolo statornice raporturi epistolare.

1932 Institutul de literatură îşi schimbă numele în Noul Institut de literatură. Instituţia devine bugetară şi e formal despărţită de universitate.

La Cartea Românească îi apare primul volum *(Ogrezeni şi Dărmăneşti)* din romanul ciclic — autobiografic — *Copilul cu trei degete*. Artistic, romanul e perfect nul.

1934 Publică volumul *Sămănătorism, poporanism, criticism*.

1936 B. Croce, în volumul său *La Poesia* critică destul de tranşant estetica lui Dragomirescu.

1937 Schimb de scrisori Dragomirescu—Croce. Chestionat de profesorul bucureştean asupra valorii şi legitimităţii conceptului de psiho-fizic, Croce avizează negativ.

1938 La Paris apare al IV-lea volum din *Ştiinţa literaturii*.

Obosit, la 70 de ani, Dragomirescu se pensionează din învăţămînt. Despărţirea de universitate (după 31 de ani) e celebrată printr-un

curs omagial în care succesorul — Tudor Vianu — vorbește despre opera estetică a predecesorului.

E ales membru titular al Academiei.

1939 Tudor Vianu publică studiul (în *Trei critici)* — drept și pertinent — despre opera lui M. Dragomirescu. E de fapt prelegerea omagială amintită mai sus.

1940—

1941 Trăiește, retras, la București și în vila de la Bușteni, meditînd la viitoarele lucrări pe care dorește să le publice. Într-o autobiografie nota că are gata pentru tipar 60 volume și broșuri și voia să scrie o de mult gîndită „Cheie a poeziilor lui Eminescu".

1942 Noiembrie 25. Moare, în urma unui atac de cord, într-un București stăpînit de canonada războiului. Medicul curant, invitat la căpătîiul bolnavului, nu se poate deplasa, mulțumindu-se să acorde consilii telefonice.

Cîteva articole, dintre care unul cald și mișcat evocator semnat de Pompiliu Constantinescu în *Vremea războiului,* consemnează în chenar îndoliat evenimentul. O tăcere grea și densă se lasă — nedreaptă — asupra operei sale. Timp de peste un sfert de veac nu a apărut nimic din opera acestui unic creator român al unui sistem de estetică, nelipsit — în ciuda erorilor — de valori originale.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE ȘI COMENTARII

Scanned with OKEN Scanner

DIRECȚII LITERARE

Apărut în *Convorbiri literare*, XXXI, nr. 2, februarie 1897, avînd ca subtitlu „studiu de critică generală". A fost republicat — cu neînsemnate modificări — în volumul *Critică*, I. *Directive* (1896—1910), București, 1927. Îl reproducem după textul apărut în volum.

Articolul, apărut în *Convorbiri literare* în fruntea numărului respectiv, era un răspuns polemic la atacurile revistei de curînd înființate *Literatură și artă română* (1896) de către dizidenții junimiști N. Petrașcu și Ollănescu-Ascanio. În 1893, Petrașcu și Ascanio părăsesc „Junimea", înființează „Cercul amicilor literaturii și artei române", din inițiativa căruia începe să apară peste trei ani publicația amintită. Afirmînd o direcție estetică opusă celei junimiste, mărturisind mereu descendența din orientarea estetică europeană reprezentată de Sainte-Beuve, Brunetière, Brandes, noua publicație, dată fiind și ostilitatea cu care „Junimea" a întîmpinat din capul locului cenaclul lui Petrașcu, nu a întîrziat să atace *Convorbirile literare* și întreaga direcție estetică maioresciană. Revista lui Petrașcu, — apărută (probabil datorită stipendiilor casei regale) în excelente condiții grafice și pe o hîrtie de cea mai bună calitate — nu a ezitat să reia, pentru a ataca *Convorbirile*, uzata și nefondata acuză de antipatriotism și de denigrare a valorilor naționale. (De altfel, cum s-a mai observat, chiar titlul revistei lui Petrașcu era o implicită acuzație antijunimistă). Primul număr al noii publicații este vehement atacat de *Convorbiri literare*. În replică, nr. 2 (25 decembrie 1896) din *Literatură și artă română* reia tema pretinsului antipatriotism al *Convorbirilor* și al „Junimii" într-un articol confuz, nevertebrat, cu acuzații din care singura care se susținea privea eludarea noilor orientări în estetică de către gruparea condusă de T. Maiorescu. Dar principalul argument în atacul anticonvorbirist („Acolo unde *Convorbirile* sînt și mai tulburate este cînd aud cuvîntul de naționalism. Pentru ele, e știut, cuvîntul

român, românesc, este nepermis în literatură şi artă") era fals şi greu de susţinut integral. În treacăt amintim că atacurile revistei lui N. Petraşcu aveau loc într-o perioadă cînd polemica cu orientarea determinată de Gherea era în toi, şi *Convorbirilor* nu le convenea deschiderea a încă unui front de luptă. Peste cîţiva ani, la începutul veacului XX, „Junimea" şi parţial *Convorbirile* se străduiesc să se adapteze noului climat spiritual al vremii. De acum încolo acuzaţia de antinaţional nu mai putea fi adusă *Convorbirilor*. Dimpotrivă, revista junimistă va fi acuzată de a se fi integrat fără distincţie în curentul sămănătorist. (Chiar M. Dragomirescu va utiliza după 1907 frecvent asemenea acuzaţii).

În 1896 Dragomirescu era membru al noii conduceri (1895) a *Convorbirilor literare* şi se ocupa practic de partea redacţională a revistei. În această calitate i s-a încredinţat responsabilitatea de prestigiu de a răspunde în numele revistei *Literaturii şi artei române*. Menţionăm că răspunsul acesta al lui Dragomirescu nu e singurul în polemica cu publicaţia lui Petraşcu — Ascanio. În 1898, în polemică intervine şi P. P. Negulescu cu un amplu articol, apărut — din cauza dimensiunii — în două numere consecutive (*Convorbiri literare*, XXXII, nr. 12, dec. ; XXXIII, nr. 1, ianuarie).

1 Dragomirescu se referă la consecventul adversar al „Junimii", neobositul poligraf, erou ridicul în pamfletul maiorescian *Beţia de cuvinte*, V. A. Urechia (1834—1901), care şi el nu ostenise în utilizarea acuzaţiei de antinaţional adresată „Junimii".

2 Dragomirescu citează din articolul lui Titu Maiorescu *Observări polemice*, apărut în *Convorbiri literare* din 1869 şi reprodus nu în vol. II (cum citează Dragomirescu), ci în vol. I din *Critice*.

ASUPRA VALORII LITERAŢILOR NOŞTRI ACTUALI

Articolul a apărut în *Convorbiri literare*, XXXII, nr. 5, 15 mai 1898 (şi nu 1897, cum eronat scrie chiar în titlu autorul), sub titlul *Replice II. D-lui Il. Chendi. Asupra valorii literaţilor noştri actuali*. A fost apoi reprodus — cu minime revizuiri — în vol. I din *Critice*, de unde îl reproducem :

1 Dragomirescu se referă şi citează din articolul lui T. Maiorescu, al cărui titlu exact este *În memoria poetului dialectal Victor Vlad (Delamarina)*, apărut în *Convorbiri literare* din 1898. În ediţia din *Critice* (vol. III), textul pe care îl reproduce Dragomirescu — de altfel începutul articolului — este următorul : „De cînd s-au dus Creangă, Eminescu şi Alecsandri, literatura lîncezeşte la noi. Ce e drept, cercetări istorice, filologice şi din ştiinţele fizice se fac acum mai cu temei, dar poezia, nuvela, comediile dispar."

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, articolul lui Dragomirescu dezvoltă ideile de bază din aprecierile — drepte — ale lui Maiorescu privind situaţia critică a literelor româneşti în perioada de la sfîrşitul veacului XIX.

2 M. Dragomirescu se referă la vestitul „scandal al plagiatului Coşbuc", care a dominat în 1893—1894 viaţa literară. Scandalul, cum se ştie, a izbucnit în 1893 la apariţia volumului de versuri *Balade şi idile*. Un poet ratat şi un traducător neizbutit, Gr. Lazu, a publicat în 1893 infamantul opuscul *Adevărul asupra poeziilor domnului G. Coşbuc*. Acest alt Caion a încercat să nimicească valoarea plachetei lui Coşbuc prin înălţarea la rangul de generalitate a faptului — nesemnificativ — că în sumar au fost incluse cîteva piese traduse din nemţeşte fără menţiunea de rigoare. Învinuirea lui Lazu a cucerit, din nefericire, aderenţi, presa — şi nu numai cea de scandal — publicînd numeroase articole (*Adevărul, Arhiva, Evenimentul, Vieaţa* etc.) care reluau într-o formă sau alta acuzaţia proferată de Lazu. *Convorbirile literare* au meritul însemnat de a fi protestat împotriva campaniei denigratoare. La propunerea lui P. P. Negulescu, aprobată de Maiorescu, răspunsul *Convorbirilor literare* a fost semnat atunci de tînărul D. Evolceanu (*Despre „Balade şi idile", Convorbiri literare,* februarie-martie 1893). Iniţial, Negulescu îl solicitase pe Maiorescu să răspundă el, pentru a se conferi astfel prestigiu suprem poziţiei *Convorbirilor literare* (vezi Z. Ornea, *P. P. Negulescu către T. Maiorescu, Luceafărul,* 25 februarie 1967). Maiorescu nu a fost însă de acord, şi răspunsul *Convorbirilor* s-a limitat la articolul lui Evolceanu. Ulterior — mai ales după publicarea lui *Noi vrem pămînt* —, *Convorbirile* îl dezavuează pe Coşbuc, reluînd şi ele atacurile în legătură cu plagiatul. Dar la data cînd îşi scrie Dragomirescu articolul, *Convorbirile* sînt hotărît ostile denigratorilor lui Coşbuc.

DIRECŢIA NOASTRĂ LITERARĂ

Articolul a apărut în *Convorbiri literare*, XL, 1906. A fost reprodus în *Epoca,* XII, nr. 125, 18 mai 1906, nr. 126, 19 mai. Autorul l-a inclus în sumarul volumului I din *Critică*. Negreşit, faptul că Dragomirescu a semnat articolul jubiliar la a patruzecea aniversare a *Convorbirilor* — care sublinia istoric rolul publicaţiei junimiste de-a lungul timpului, insistînd în chip special asupra polemicilor purtate în ultimul deceniu — era o însărcinare de prestigiu, semnificînd poziţia importantă pe care acesta o deţinea în redacţia revistei. Cu toate acestea, cum avea să menţioneze în 1910 Dragomirescu (vezi articolul *„Şcoala nouă"* din ediţia noastră), articolul, datorită manevrelor de culise ale grupului Mehedinţi, i-a fost amînat timp de patru luni şi publicat datorită stăruinţelor autorului. Incidentul evidenţia situaţia încordată din cercul tinerilor junimişti care avea să fie soluţionată peste cîteva luni în dezavantajul lui Dragomirescu. Menţionăm

că în 1906 direcţia *Convorbirilor* o avea formal istoricul Ion Bogdan, munca redacţională efectivă revenindu-i lui Dragomirescu, reintegrat în redacţie după episodul din 1905, prilejuit de ciclul său de foiletoane din *Epoca* în jurul piesei *Manasse* de Ronetti Roman. Acest articol e ultima manifestare mai importantă a lui Dragomirescu ca membru al cenaclului „Junimea" şi al conducerii redacţionale a *Convorbirilor literare*. În noiembrie 1906, direcţia *Convorbirilor* e încredinţată lui S. Mehedinţi, iar Dragomirescu părăseşte definitiv cercul „Junimea".

1 *Revista contimporană*. Publicaţie bucureşteană literar-ştiinţifică (1 martie 1873—1 august 1876) condusă de V. A. Urechia, la care au colaborat G. Sion, Pantazi Ghica, M. Zamphirescu (autorul vulgarei şi stupidei *Muza de la Borta rece*), P. Grădişteanu, A. Demetriescu, Şt. Mihăilescu. Revista, cu un pronunţat caracter antijunimist, a rămas ounoscută mai ales datorită citaţiilor culese de Maiorescu pentru vestitul său „studiu de patologie literară", *Beţia de cuvinte*.

CĂTRE SCRIITORI ŞI CITITORI

Articolul, cu declarat caracter programatic, a apărut în fruntea primului număr al nou înfiinţatei publicaţii *Convorbiri* (1 ianuarie 1907) de sub conducerea lui Mihail Dragomirescu. A fost apoi inserat în volumul I din *Critică*, de unde îl reproducem. Pentru început criticul se păstrează într-o rezervată „prudenţă maioresciană", ferindu-se să atace revista pe care o părăsise. Declaraţia-program — potrivit căreia revista nou-întemeiată va promova o „critică obiectivă, rece, aşezată care se ridică senină, dar fără slăbiciune deasupra patimilor de o zi, şi care, văzînd şi cercetînd numai lucrul, nu vrea să ştie dacă este făcut de un prieten sau de un duşman şi luminează pe cititori asupra valorii lui, fără ură şi fără părtinire, cu temeiuri totdeauna făţişe şi clare" — nu prea a fost respectată. Treptat, opiniile partizane au luat locul obiectivităţii senine, iar atacurile împotriva *Convorbirilor literare*, *Vieaţa nouă*, *Viaţa românească*, *Sămănătorul*, *Cumpăna* etc. devin prezenţe frecvente în corpul revistei. De altfel, nici aceste publicaţii nu s-au lăsat mai prejos, polemica atingînd intensităţi (şi în ton) pe care *Convorbirile literare* în vremurile sale de glorie nu le toleraseră.

DUPĂ UN AN...

Articolul apărut în *Convorbiri critice* (cu acest număr revista îşi întregeşte titlul pentru a evita confuzia deliberată cu publicaţia condusă de Mehedinţi), II, nr. 1, ianuarie 1908. Îl reproducem după textul din *Critică*, *I*. Dragomirescu ţine să reafirme din nou descendenţa estetică din principiile maioresciene pe care,

Scanned with OKEN Scanner

sublinia el — poate nu fără dreptate —, revista sa le promovează în opoziție cu celelalte publicații din epocă. Articolul constituie în același timp și un scurt bilanț al realizărilor obținute. În ciuda înșiruirii aparent bogate, realizările erau însă, cum se știe, cu totul modeste, singura într-adevăr menționabilă reducîndu-se la aceea, foarte importantă, că se afirmase o nouă orientare, de multă vreme necesară, în tabloul vieții literare.

1 Prin această propoziție anodină, Dragomirescu enunță modalitatea specifică de lucru a cenaclului așa-numitei „școli noi". Supunerea piesei căreia, la lectura cenaclului, i se constată lacune, unei stăruitoare operații de modificare, pentru a atinge stadiul rîvnit al perfecțiunii. În epocă s-a făcut mult haz de sistemul acesta practicat de Dragomirescu, cenaclul său fiind denumit cu umor de Lovinescu „atelier de reparații literare".

2 *Moneră*. Ființă vie, reprezentînd trecerea de la vegetal la animal.

DIRECȚIUNEA LITERARĂ A „CONVORBIRILOR CRITICE"

Apărut în *Convorbiri critice*, III, nr. 1, 25 ianuarie 1909, sub titlul *Direcția noastră literară*. În vol. I din *Critică* titlul a fost — cum se vede — ușor modificat. Noi îl păstrăm pe cel din volum, de unde am și reprodus textul. După doi ani de activitate, rezerva prudentă fusese de mult abandonată, *Convorbirile* lui Dragomirescu fiind de mult angajate în aprige și neîmpăcate polemice cu revistele adverse. Dragomirescu își reafirmă din nou punctele de vedere, denunțînd orientările care negau unicitatea criteriului estetic în aprecierea fenomenului literar. Se cuvine menționat faptul că — dincolo de unele mici îngroșări polemice — tonul e destul de sobru, menținîndu-se în limitele unei urbanități impuse.

1 Dragomirescu se referă la faptul că la începutul anului 1908 devenise membru al partidului conservator-democrat de sub conducerea lui Take Ionescu.

2 Scriitorii care constituiau obiectul acestei acuzații erau Panait Cerna și G. Vîlsan.

3 E vorba de I. Dragoslav, care protestase *(O vorbă în treacăt d-nei Izabela Sadoveanu)* în paginile *Convorbirilor critice* împotriva unei drepte cronici minimalizatoare apărută în *Viața românească* la adresa prozei modestului nuvelist. Tonul articolului semnat de Dragoslav era cu totul pe măsura prozei sale, abundînd în vulgare ironii voit jignitoare.

4 Foștii săi prieteni literari și politici erau foștii colegi din cenaclul „Junimii" bucureștene și conducerea *Convorbirilor literare*: S. Mehedinți, P. P. Negulescu, I. Bogdan, I. Al. Rădulescu-Pogoneanu, Emil Pangratti, Fr. Robin etc.

Scanned with OKEN Scanner

IMPRESIONISMUL ŞI RAŢIONALISMUL ÎN CRITICĂ

Articolul a apărut în *Convorbiri critice*, III, nr. 7—8, 25 august 1909, reprezentînd un moment din polemica Lovinescu — Dragomirescu în jurul legitimităţii impresionismului ca metodă în critică. Amintim piesele acestei polemici purtate chiar în paginile revistei condusă de Dragomirescu. În 1909 (nr. 6), Lovinescu publică articolul *Impresionismul în critică*, la care directorul răspunde în acelaşi număr concis dar ferm la rubrica *Discuţii. Note. Informaţii.* În numărul următor (7—8), Lovinescu, în replică, revine cu un articol care primeşte (tot aici) răspunsul lui Dragomirescu. Cele două articole sînt inserate în sumar alături sub titlul *În jurul impresionismului în critică*. După o nouă revenire a lui Lovinescu, în nr. 9 al *Convorbirilor critice*, urmează ultimul cuvînt al lui Dragomirescu (*Impresionismul lui Lovinescu. Convorbiri critice*, 1909, nr. 10), care respinge din nou — de astă dată pe un ton mai ridicat — punctul de vedere lovinescian. Menţionăm că această înfruntare publică este începutul ostilităţii de o viaţă dintre cei doi critici, Lovinescu, o vreme membru în conducerea redacţională a *Convorbirilor critice*, părăsind-o şi devenind destul de repede adversarul ireductibil al lui M. Dragomirescu. Din această încordată polemică de idei noi am ales — după textul reprodus în vol. I din *Critică* — răspunsul lui Dragomirescu la articolul lui Lovinescu din nr. 7—8 (1909) al *Convorbirilor critice*. Titlul sub care apare articolul în ediţia de faţă este cel dat de autor în volumul din 1927.

UN PAS ÎNAINTE

Articol apărut în *Convorbiri critice*, IV, nr. 1, 1910 şi reprodus apoi în volumul întîi din *Critică*. E un nou articol-bilanţ cu care Dragomirescu obişnuia să încheie activitatea anuală a revistei, reamintind realizările, programul şi principiile directoare, delimitîndu-se şi luînd poziţie faţă de orientările (şi publicaţiile) adversare. De notat că acesta e ultimul articol de acest fel, întrucît la sfîrşitul anului 1910 revista îşi încetează apariţia.

1 Aici, ca şi în alte părţi, Dragomirescu procedează prin a denigra opera lui N. Iorga. Aceasta e una din constantele direcţiei de luptă a lui Dragomirescu, a cărei istorie, străbătută de mici momente de acalmie, cunoaşte o evoluţie bine gradată. Amintim în acest sens campania antiiorghistă dusă imediat după primul război mondial (1918—1924, *Viitorul*), pentru năruirea (evident în favoarea sa) rolului preponderent ocupat de N. Iorga în viaţa culturală a epocii şi apoi de aceea din 1932 din timpul scurtei guvernări a cabinetului de tehnicieni de sub şefia lui Iorga — Argetoianu. Dacă aprecierile despre estetica profesată de N. Iorga (unde — de fapt, cum se ştie — esteticul e confundat

cu culturalul) sînt în general drepte, cele privind activitatea ştiinţifică a marelui savant sînt pur şi simplu hilare, determinate fiind de rivalităţi în care obiectivitatea senină nu-şi putea afla niciunde loc. În ciuda pretinsei lipse a „elementului ordonator", opera ştiinţifică şi cea literară a lui Nicolae Iorga a rămas ca un monument semnificativ şi peren al culturii româneşti, strivind, prin valoarea unicităţii sale, nedreptele şi răuvoitoarele aprecieri ale lui M. Dragomirescu.

2 *Viaţa literară.* Din 1907 *Viaţa literară şi artistică.* Revista a apărut la 1 ianuarie 1906 sub conducerea formală a lui G. Coşbuc şi I. Gorun, dar dominată de fapt de spiritul lui Ilarie Chendi, care îi imprimă caracterul şi direcţia. Publicaţia şi-a propus — parţial a şi reuşit — să reînvie formula *Sămănătorului* dinaintea venirii lui N. Iorga. O vreme această formulă a putut fi respectată. Treptat, ţinuta revistei este alterată de notele şi articolele violente semnate de neostenitul polemist care a fost Ilarie Chendi, rămas, după retragerea lui Coşbuc şi Gorun, singurul conducător al publicaţiei. Revista şi-a încetat apariţia în 1908.

3 *Revista noastră.* Publicaţie întemeiată în 1905 de Constanţa Hodoş, care părăsise de curînd, împreună cu soţul ei, I. Gorun şi alţii, *Sămănătorul.* A fost o publicaţie feministă, la care au colaborat în special El. Văcărescu, El. Farago, Lia Hîrsu, Maria Cunţan ş.a. Şi-a încetat apariţia efemeră şi lipsită de relief în 1916.

4 Smolsky, numele adevărat al scriitorului Mihail Sorbul. Sub acest nume (botezul i se datoreşte lui Dragomirescu) a debutat în paginile *Convorbirilor critice.*

5 *Cumpăna.* Revistă săptămînală apărută în noiembrie 1909 sub conducerea lui M. Sadoveanu, D. Anghel, St. O. Iosif, Ilarie Chendi. A luat atitudine împotriva *Sămănătorului,* încăput acum sub directoratul ferocelui reacţionar A. C. Popovici, pledînd pentru asanarea vieţii literare. Aici au început să publice Anghel şi Iosif producţiile lor comune sub numele A. Mirea, iar Sadoveanu a publicat cunoscuta schiţă *Un instigator.* Revista şi-a încetat apariţia în aprilie 1910.

IDEOLOGIA „CONVORBIRILOR LITERARE"

Articolul a apărut în *Convorbiri,* I, nr. 15, decembrie 1907, sub titlul *Filozofia şi literatura d-lui Mehedinţi,* şi apoi inclus — cu titlul schimbat — în sumarul volumului întîi din *Critică,* de unde îl reproducem. După ce o vreme evitase disputa cu *Convorbirile literare,* înfruntarea începe furtunos, Dragomirescu denunţînd fără ocol noua orientare adoptată de bătrîna revistă junimistă condusă acum de Mehedinţi. Aprecierile lui Dragomirescu erau drepte în sine, evidenţiind că în fond între orientarea estetică a lui Mehedinţi şi cea sămănătoristă sau poporanistă deosebirile sînt insesizabile, *Convorbirile literare*

Scanned with OKEN Scanner

înclinînd, de fapt, steagul — într-o nemărturisită comuniune — în faţa sămănătorismului. Vechile principii maioresciene ale separării planurilor dintre politic, etic şi estetic, ale autonomiei esteticului fuseseră — scria polemic M. Dragomirescu — abandonate, legatarul lor legitim fiind în fapt *Convorbirile critice*.

1 O denumire proprie, nu tocmai fericită, pentru ceea ce azi se numeşte *sociologia literaturii*.

2 *Voinţa naţională*. Ziar naţional-liberal. A funcţionat în perioada lungă cuprinsă între iulie 1884 şi aprilie 1914.

„ŞCOALA NOUĂ"

Articol apărut în fruntea ultimului număr al *Convorbirilor critice* (IV, nr. 12, 25 decembrie 1910) şi inclus apoi în volumul întîi din *Critică*. E cîntecul de lebădă care anunţă sfîrşitul unei existenţe nu tocmai îndelungate. Acesta e ultimul articol de bilanţ care-şi propune să releve rolul important ocupat nu numai de revistă, dar şi de gruparea din jurul ei, constituită în ceea ce Dragomirescu a numit „şcoala nouă". Dincolo de exagerăţiile specifice, nu pot fi contestate unele aprecieri lucide, obiective, privind locul şi semnificaţia *Convorbirilor critice* şi a direcţiei estetice pe care a imprimat-o această publicaţie în tabloul vieţii literare din a doua decadă a primului deceniu al secolului XX.

1 Dragomirescu avea dreptate să deplîngă faptul că Mehedinţi limita valoarea operei eminesciene la aspectele patriotice, eludînd celelalte coordonate ale geniului eminescian. Dar a afirma despre poezia patriotică eminesciană că este exiguă (mică, strîmtă) era o dovadă de cecitate cu nimic mai puţin gravă decît aceea dovedită de Mehedinţi.

GRIGORE ALEXANDRESCU

Acest mic studiu a fost scris ca o prefaţă pentru volumul *Grigore Alexandrescu — Poezii alese. Cu un portret, un facsimil şi un studiu de M. Dragomirescu,* Ed. Casa Şcoalelor, 1921. Noi îl reproducem după textul apărut în vol. II din *Critică* (Casa Şcoalelor, 1928). Dată fiind calitatea lui Dragomirescu de preşedinte al secţiei literare a Editurii Casei Şcoalelor, profesorul a întocmit cîteva bune antologii din clasici (Filimon, Duiliu Zamfirescu etc.), dar şi din opera unor modeşti scriitori contemporani. Studiul acesta despre Gr. Alexandrescu, destul de firav în substanţă, pedala pe aceleaşi criterii clasicizante, în funcţie de care apreciază judicios opera autorului vestitei poezii *Anul 1840*. Importantă ni se pare strădania — chiar dacă numai schiţată — de a integra

opera lui Gr. Alexandrescu în lirica universală, prin mici incursiuni în literatura comparată. De adăugat că prețuirea lui Alexandrescu nu era de circumstanță, aceasta fiind o apreciere care revine mereu în scrisul lui Dragomirescu.

VASILE ALECSANDRI ÎN LUMINA VREMURILOR DE AZI

Articol scris în urma unei exprese solicitări pentru revista *Flacăra,* condusă de C. Banu. A apărut într-un număr comemorativ „Alecsandri" (*Flacăra,* nr. 46, 29 august 1905) și reprodus apoi în vol. II din *Critică,* de unde îl reproducem și noi. Articolul lui Dragomirescu — care deschide numărul revistei — se păstrează în limitele stricte ale genului comemorativ. Ceea ce-l distinge oarecum este amplul preambul în care se fac auzite elemente ale viitoarei sale estetici de pe acum cristalizată. Caracterizarea operei lui Alecsandri amintește de preciziunile lui Maiorescu din *Poeți și critici,* tînărul profesor eschivîndu-se elegant de analiza la obiect a unei opere pe care — nu se sfiește s-o spună — o prețuiește cu moderație. Chiar și pastelurile nu se bucură de o apreciere mai caldă. „Criticul literar care mai înainte de toate prețuiește operele geniale, nu poate vedea în Alecsandri un mare poet. *Un mare literat,* poate, dar *un poet mare,* niciodată." Opera dramatică nu e nici ea așezată pe scara de valori a genialității (evident, în limitele terminologiei esteticii integrale), de această calitate neputînd beneficia decît „operele de colaborare", termen prin care Dragomirescu denumește poezia populară culeasă de bardul de la Mircești.

PATERNITATEA LUI „VLAICU VODĂ"

Articol apărut în *Flacăra,* III, nr. 3, 3 noiembrie 1913 și reprodus în volumul al doilea din *Critică.* Noi reproducem textul din volum. Pertinent și analitic, autorul demonstrează absurditatea acelor ipoteze — mult vehiculate în epocă de diverși detractori —, după care *Vlaicu-vodă* nu ar fi fost creată de Al. Davila, ci de Odobescu. Demonstrația, deși lapidară, e perfect convingătoare, dovedind absurditatea opiniilor detractoare.

BARBU DELAVRANCEA

Articol apărut în *Universul literar,* XLIV, nr. 19, 6 mai 1928 și republicat în volumul al doilea din *Critică,* de unde îl reproducem. Dragomirescu a prețuit opera lui Delavrancea, atît proza, ca și dramaturgia. Despre trilogia lui Delavrancea a scris și în *Convorbiri critice* cîte un mic foileton pentru fiecare piesă

Scanned with OKEN Scanner

în parte. Evident, articolul acesta nu trece peste marginile obișnuite ale actului de evocare ocazională. Dar unele dintre caracterizările lui Dragomirescu mai vechi pe marginea trilogiei lui Delavrancea au fost preluate de elevul său, înzestratul Ion Trivale, și dezvoltate într-un studiu de temeinică analiză (vezi în *Cronici literare*, Socec, 1915).

DUILIU ZAMFIRESCU

Studiul a fost scris ca prefață pentru o antologie la Casa Școalelor din lirica autorului *Imnurilor păgîne*, alcătuită în 1921, 1922 (Duiliu Zamfirescu, *Poezii alese*, Casa Școalelor, 1922). Sumarul a fost aprobat chiar de Duiliu Zamfirescu, la propunerea criticului. Jurnalul lui Dragomirescu consemnează aceasta. O însemnare din 18 mai 1922 (Dragomirescu obișnuia să dezvolte „pe curat" în jurnal, o dată la 10—15 zile, ciornele însemnărilor cotidiene), deci puțin după moartea lui D. Zamfirescu, evocă ultima întîlnire dintre cei doi scriitori, prilejuită tocmai de definitivarea sumarului pentru antologie. „Vizitez pe Duiliu Zamfirescu pentru ca să-mi dea voie să-i fac antologia poetică cum voi crede de cuviință. Îl găsesc neîmbrăcat și admir trupeșia elegantă și sănătoasă a acestui om de 65 de ani aproape. Mă miră grija pe care o are de fizicul său și-i înnumăr pe masa de toaletă nu mai puțin de 10 perii de cap de fildeș alb de diferite mărimi. Îi vorbesc și de rolul ce eventual l-ar putea juca în noua organizare a Ateneului. El îmi răspunde cu cîteva cuvinte care-mi fac o profundă impresie : «De cînd am pierdut băiatul, nu mai văd nimic în viață... Faceți-mă membru de onoare, eu am pierdut sensul oricărei activități publice !» Cu toate acestea mi se plîngea că trebuie toată ziua să primească la partizani politici ! A fost ultima întrevedere cu Duiliu — o întrevedere de împăcare și de adio fără s-o știm nici unul, nici altul." (Cf. *Note-jurnal*, seria IV, nr. 4, p. 187). Însemnarea aceasta depășește sensibil banalitatea generală a jurnalului, probînd capacitatea criticului de a observa și a caracteriza o stare sufletească prin cîteva notații revelatoare. Antologia a fost predată editurii destul de repede. În iulie 1922 jurnalul consemnează lucrul la corecturile antologiei. Studiul lui Dragomirescu nu depășește, prin modalitate și substanță, nivelul unei prefețe concise. Dragomirescu, potrivit preferințelor sale clasiciste, a prețuirii exclusive acordată literaturii de structură estetică clasică, a stăruit cu exclusivitate asupra acestor caracteristici ale liricii lui Duiliu Zamfirescu. Ce-i drept, de astă dată criticul nu trebuie să inventeze clasicitatea (ca în cazul altor scriitori cărora le-a descoperit curent, și chiar unde nu era cazul, asemenea trăsături) într-o operă care respiră din plin o asemenea atmosferă. E drept, Călinescu spusese în a sa *Istorie* că „aproape stereotip cînd se vorbește de Duiliu Zamfirescu se remarcă «clasicismul» său «senin»". Să nu uităm însă că acest mic studiu al lui Dragomirescu e

din 1921, cînd bibliografia exegetică pe marginea liricii lui D. Zamfirescu nu era atît de bogată, şi observaţia privind clasicitatea nu intrase încă în ticul stereotipiei. De altfel, asemenea observaţii făcuse curent Dragomirescu încă prin 1906—1910 în articolele din *Convorbiri critice*. Să mai observăm că Dragomirescu a intuit cu fin discernămînt faptul (apoi întărit de girul diagnosticului unor E. Lovinescu, G. Călinescu şi T. Vianu) că „adevărata lui originalitate se străvede cu deosebire în lirismul său din pasteluri şi idile, din ode şi meditaţii".

UN POET

(St. O. Iosif)

Textul acesta a fost scris pentru conferinţa ţinută de critic pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, (din al cărui Comitet de lectură făcea parte), cu prilejul unui festival organizat în vederea colectării fondurilor necesare înălţării unui bust în memoria poetului. Conferinţa a avut loc în ziua de 27 martie 1924. Textul conferinţei a fost publicat în acelaşi an la Editura Glasul Bucovinei şi apoi inclus în sumarul volumului II din *Critică*, de unde îl reproducem. Conferinţa, cu un vădit caracter de circumstanţă, se încadrează în limitele genului comemorativ.

CARAGIALE

Acest mic articol a apărut în revista *Ţară nouă*, I, nr. 9—10, 15 iunie—15 iulie 1912. În 1912, din iniţiativa şi sub direcţia lui Nicolae Xenopol (fratele istoricului), personaj de prima mărime în partidul conservator-democrat al lui Take Ionescu, apare publicaţia lunară *Ţară nouă*. Dragomirescu apare pe copertă ca responsabil pentru partea literară a revistei, iar A. D. Xenopol ca „director pentru partea ştiinţifică şi de istorie" (amîndoi erau membri ai partidului takist). Cu toată această conducere prestigioasă, revista e lipsită de însemnătate, nu a prea avut ecou în epocă, decedînd, de altfel, după un an de existenţă. În 1911, după ce pusese capăt existenţei *Convorbirilor critice* şi *Falangăi*, Dragomirescu ţinea să-şi respecte angajamentul anunţat în articolul *„Şcoala nouă"*, privind renunţarea definitivă la ceea ce numea „critica militantă". De aceea în publicaţia la care răspunde de partea literară, a refuzat să publice articole de critică propriu-zisă, în ciuda solicitărilor (pe care nu a uitat să le menţioneze) venite în cîteva notiţe din partea lui Ov. Densusianu şi a *Vieţii româneşti*. Cu excepţia unei intervenţii polemice, în *Ţară nouă* Dragomirescu nu a publicat decît două articole despre Caragiale. Unul (*Jubileul lui Caragiale*, I, nr. 5, 15 februarie 1912) despre proiectata sărbătorire oficială a lui Cara-

giale din 1912 (respinsă cum se ştie de dramaturg) şi altul (acesta pe care îl reproducem aici), scris cu prilejul morţii scriitorului. Articolul, înscris, de asemenea, în zonele genului amintit, e mult deasupra altora asemănătoare, durerea exprimată e autentică, zbucnind din afecţiunea unei prietenii durabile, iar caracterizările, deşi comune, drepte. Noi reproducem textul din *Critică*, vol. II.

1 Nu trebuie să trezească nedumerire aprecierea de „poet al nostru" în legătură cu Caragiale. Dragomirescu, ca mulţi alţi esteticieni (Croce, de pildă), sau critici (vezi şi Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*), potrivit terminologiei esteticii romantice, socotea că arta adevărată e poezie, indiferent de gen. El a vorbit astfel de poezia lirică, poezia epică (prin care denumea ceea ce numim curent proză), poezia dramatică.

OPERA LUI CARAGIALE

Articolul are acelaşi caracter ca cel precedent. Noi reproducem textul din *Critică*, II.

1 Titlul corect al acestei poezii semnată de Caragiale e *Odă copilului*. A apărut în *Convorbiri*, 15 iulie — 1 septembrie, 1907.

2 Dragomirescu se referă în această menţiune finală (...„orator al politicii conservatoare şi democrate") la calitatea lui Caragiale de membru al partidului conservator-democrat. În această calitate, dînd crezare şefului partidului care-i promisese un fotoliu de deputat, Caragiale a suportat în 1908 dificultăţile unui lung şi obositor turneu electoral, rostind în mai fiecare din oraşele vizitate aplaudate discursuri.

„PATIMA ROŞIE"

A apărut cum se şi menţionează în subtitlu ca prefaţă la prima ediţie a volumului *Patima roşie* (*Patima roşie*. Comedie tragică în 3 acte. Cu o prefaţă de d-l Mihail Dragomirescu, 1916, Ed. H. Steinberg). Ediţia noastră reproduce textul din *Critică*, II.

CLASICISMUL POEZIEI ROMÂNE

Studiul a apărut în *Ritmul vremii* (editată la neîndoielnica sugestie a criticului de elevul lui Dragomirescu, George Dumitrescu), II, nr. 4, aprilie. Ca de obicei, criticul înglobează în sfera poeziei toate producţiile literare autentice, indiferent de genul în care au fost turnate. Studiul are un fond polemic

Scanned with OKEN Scanner

implicit, scris şi publicat fiind în perioada cînd se află în plină bătălie (e perioada polemică din *Falanga* 1926—1928) cu şcoala socotită modernistă, patronată de Lovinescu.

CRITICA LUI ION TRIVALE

Articolul a apărut în *Noua revistă română*, nr. 5, 29 martie 1915, şi în cel de al doilea volum din *Critică*. Negreşit, printre elevii lui Dragomirescu, cel mai înzestrat, nesuportînd comparaţia cu N. I. Rusu, C. Marinescu, Radu Teodorescu, Scarlat Struţeanu, a fost Ion Trivale. Partizan al criticii raţionaliste, respingînd modalitatea impresionistă, ca şi (din păcate) literatura simbolistă, Trivale s-a distins în epocă drept un fin analist şi o personalitate deplin formată, cu o reală independenţă de gîndire şi atitudine. Dragomirescu l-a preţuit, firește, mult, lăsînd să se înţeleagă că valoarea deosebită a criticului se datoreşte în mare măsură „şcolii noi".

1 În 1912, sub conducerea ştiinţifică a lui Mihail Dragomirescu, a apărut studiul asistentei sale Constanţa Marinescu, intitulat *Postumele lui Eminescu*. În principiu autoarea contestă legitimitatea editării postumelor eminesciene. Dacă studiul s-ar fi limitat la dezvoltarea acestei idei putea rezulta o lucrare modestă (date fiind posibilităţile autoarei), dar cu nimic neobişnuită. La urma-urmei, problema aceasta era mult disputată în epocă, chiar Ibrăileanu afirmînd — în principiu — acelaşi punct de vedere într-un vestit studiu în *Viaţa românească (Postumele lui Eminescu. Viaţa românească*, nr. 8, 1908). Nenorocirea a fost însă că eleva lui Dragomirescu nu s-a limitat să conteste oportunitatea publicării postumelor, ci să şi „demonstreze" aceasta pe temeiul riguros şcolăresc al metodei estetice integraliste. A rezultat o lucrare monstruoasă, de estetică formală, împărţită ordonat pe capitole care aveau — unele — asemenea denumiri : *„Încercări cu desăvîrşire slabe ; Încercări neizbutite ; Scrieri ocazionale şi personale ; Poezii interesante numai ca material poetic"* etc., etc. Analiza propriu-zisă a postumelor e efectiv hilară, demonstrînd practic consecinţele aplicării fără duh a metodologiei esteticii integrale. La apariţia studiului Constanţei Marinescu, Ion Trivale a publicat în *Noua revistă română* o cronică judicioasă care demonstra — cu umor — absurditatea strădaniilor autoarei, nu fără a observa : „Dacă mînuit de dl. Dragomirescu, metodul analizei şi al caracterizării impresiilor dădea rezultate uimitoare [...], aceeaşi metodă neîntregită de aceleaşi calităţi dobîndeşte uneori la d-na Marinescu aparenţa migălelii fără spor şi ne întoarce prea adesea faţa ei rebarbativ-pedantă" (Cf. Ion Trivale, *Cronici literare*, Socec, 1915, p. 295). La apariţia cronicii, Constanţa Marinescu — surprinzător — a tăcut. La apariţia volumului *Cronici*, în care Trivale a inclus şi acest articol, eleva lui Dragomirescu a replicat extrem de mînioasă. A urmat o aprinsă

Scanned with OKEN Scanner

polemică purtată în paginile aceleiaşi publicaţii : Constanţa Marinescu, *„Postumele lui Eminescu" şi dl. Trivale* în *rev. cit.*, nr. 21—22, 1915 ; Ion Trivale, *„Postumele lui Eminescu" şi ortodoxia estetică*, nr. 23, 1915 ; Constanţa Marinescu, *Ultim răspuns lui Trivale*, nr. 28, 1915, în care a intervenit în favoarea Constanţei Marinescu însuşi profesorul *(Corective critice, N.R.R.* 1—8 martie 1915, nr. 1—2, vol. XVII ; *Programatismul în critică, N.R.R.*, 15—22 martie 1915, nr. 3—4, vol. XVII ; *Personalitatea artistică, N.R.R.*, 12—19 aprilie 1915, nr. 6). La primul şi ultimul dintre aceste articole, Ion Trivale a răspuns, polemizînd deferent cu profesorul său *(Un răspuns, N.R.R.*, 1—8 martie 1915, nr. 1—2 ; *Autoritarismul în critică, N.R.R.*, 26 aprilie — 3 mai 1915, nr. 7). Ca şi în acest articol pe care-l reproducem în ediţia noastră, Dragomirescu se străduia, cu o diplomaţie rară în scrisul său, să demonstreze deopotrivă valoarea studiului elaborat de C. Marinescu — prin excelenţă „o analitică", afirma profesorul — şi opera critică a lui Trivale, prin structură un spirit sintetic care nu putea decît să repudieze „migăleala analitică".

CRITICI ŞI SCRIITORI ÎNTRE 1890—1900

Articolul, apărut în foiletonul *Viitorului* (XIV, nr. 4486, 23 februarie 1923 şi respectiv nr. 4492 din martie 1923) sub titlul *Triumful unei şcoli literare*, izbuteşte să creioneze un foarte pătrunzător şi exact tablou al vieţii literare din ultimul deceniu al veacului trecut, dominat de disputa dintre cele două orientări estetice (maioresciană şi gheristă) în care marii scriitori creează departe de cenaclul care le guvernase debutul sau consacrarea şi — mai ales — cînd încep să se facă simţite tendinţele „momentului naţional", dominant după 1900 pe plan literar.

1 *Revista nouă*. A apărut la Bucureşti sub conducerea lui B. P. Hasdeu, în decembrie 1887, încetîndu-şi existenţa în septembrie 1895. S-a bucurat de colaboratori de prestigiu (Delavrancea, Vlahuţă, Bassarabescu, V. A. Urechia, L. Şăineanu, I. Candrea etc), avînd o pronunţată orientare antijunimistă.

2 *Literatură şi ştiinţă*. Revistă de literatură şi ştiinţă, apărută la Bucureşti din iniţiativa şi sub conducerea lui C. Dobrogeanu-Gherea. Publicaţia — semestrială — a apărut în două volume (1893—1894). A continuat direcţia estetică a *Contemporanului*, prelungind — cu mare ecou în acea vreme — polemica cu direcţia *Convorbirilor literare*, exprimată acum de tînăra generaţie de junimişti (P. P. Negulescu, M. Dragomirescu, G. Bogdan-Duică, D. Evolceanu, S. Mehedinţi etc.). Aici a publicat Gherea studiile şi articolele *Mişcarea literară şi ştiinţifică, Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice, Idealurile sociale şi arta*. Au colaborat : Delavrancea, Vlahuţă, Bacalbaşa, N. Iorga (poezia *Înainte*), Raicu Ionescu-Rion, Paul Bujor, S. Nădejde.

Scanned with OKEN Scanner

3 *Viaţa.* Publicaţie săptămînală — condusă de Vlahuţă şi de dr. Alceu Urechia — cu profil literar, apărută în noiembrie 1893. Au colaborat : Delavrancea, St. O. Iosif, soţii Hodoş, I. N. Roman etc. A fost cu deosebire o revistă de publicaţie literară, care lua prompt atitudine faţă de aspectele acute ale fenomenului social şi cultural. În această publicaţie s-a desfăşurat polemica lui Vlahuţă cu revistele socialiste în jurul problemei „artă pentru artă — artă cu tendinţă" şi tot aici se anunţă în formă embrionară temele sămănătoriste care vor cuceri teren după 1900. Revista şi-a încetat apariţia în ianuarie 1896.

4 *Vatra.* Publicaţie literară bilunară apărută, din iniţiativa lui S. Haret, la Bucureşti în ianuarie 1894. Conducerea revistei era asigurată de G. Coşbuc, I. Slavici, I. L. Caragiale. Publicaţia a avut un prestigiu real în epocă în primul rînd pentru că marii scriitori care o conduceau au publicat aici unele lucrări reprezentative (Slavici, fragmente din *Mara ;* Caragiale, *Reforma, Benemerenti ;* Coşbuc, versuri).

5 *Arhiva.* Publicaţie întemeiată în 1889 de universitarii ieşeni ca organ al Societăţii ştiinţifice şi literare din Iaşi. În 1894, A. D. Xenopol devine directorul revistei care s-a străduit — vai ! — fără succes să o transforme într-un organ al unei noi direcţii literare. Revista avea un pronunţat caracter academic, în care se publicau multe şi ample studii din domeniul ştiinţelor naturii, al istoriei şi, e adevărat, unele lucrări literare, dintre care de reţinut sînt cele ale lui C. Hogaş şi Emilgar (Emil Gîrleanu), poeziile şi notele de călătorie ale lui Xenopol. Un spaţiu excesiv şi o publicitate nemeritată i-au fost acordate Ririei (Cornelia Gatovschi) devenită mai tîrziu soţia istoricului, care semna banalităţi versificate siropoase şi poeme filozofante, fiind asemuită de Xenopol şi de criticul revistei (Ionescu-Gion, viitorul autor al apreciatei *Istorii a Bucureştiului)* cu... Eminescu. (Riria, scria Gion, „are în chipul de a cugeta asemănare mare cu marele poet, nu e imitatoare, ci perechea lui originală. Riria este vrednică urmaşă a lui Eminescu" — *Arhiva,* nr. 10, 1906, p. 441). În ultimul deceniu al veacului trecut revista ocupa — mai ales datorită prestigiului directorului ei — un loc demn de menţionat în publicistica vremii.

6 Memoria lui Dragomirescu e vădit lacunară. *Unde ni sînt visătorii* nu a apărut în *Literatură şi ştiinţă.* Poezia, împreună cu conferinţa *Curentul Eminescu* (la sfîrşitul căreia a fost citită poezia), a apărut în martie 1892 în broşură şi în aceeaşi lună separat în *Convorbiri literare* XXV, (nr. jubiliar), martie 1892, sub titlul *Nu ştiu, e melancolia...* La 13 aprilie 1892 *Adevărul* reproduce poezia cu menţiunea „din *Convorbiri literare*". Textul conferinţei este reprodus în *Familia,* 12—24 aprilie 1892, şi un fragment în publicaţia socialistă *Munca* (19 aprilie 1892), sub titlul *Poezia nouă.* De altfel, *Literatură şi ştiinţă* apare în 1893, dată la care poezia lui Vlahuţă era de mult publicată şi reprodusă în mai multe reviste. Dragomirescu confundă, probabil, conferinţa *Curentul Eminescu,* cu aceea intitulată *Onestitatea în artă,* dezvoltată în 19 martie 1893,

care a fost publicată într-adevăr în primul număr al revistei lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Literatură şi ştiinţă*. (Cf. Al. Vlahuţă, *Scrieri alese*, ediţie îngrijită de Valeriu Râpeanu, I, 1963—1964, p. 298—299 ; II, p. 665—666).

7. *Lupta*. Publicaţie întemeiată în iulie 1884 de George Panu. A avut o orientare democratică, pe linia radicalismului burghez de stînga, militînd pentru depăşirea liberalismului şi făcîndu-se cunoscută ca tribună a antidinasticismului intransigent şi curajos (vezi *Omul periculos* de G. Panu). Aici au colaborat C. Mille, N. Iorga cu cronici literare (una chiar despre estetica lui Gherea), Delavrancea (tot cu cronici literare) etc.

8 *Revista idealistă*. A apărut la Iaşi în martie 1903 din iniţiativa lui M. S. Holban, care a şi condus-o. A avut o existenţă mai îndelungată, încetîndu-şi apariţia — lunară — de-abia în septembrie 1916. *Revista idealistă* s-a impus, beneficiind de colaboratori importanţi, animaţi de idealuri progresiste (A. D. Xenopol, V. M. Kogălniceanu, V. Babeş, sociologul Dimitrie Drăghicescu, dr. St. Hepites, M. Sadoveanu, E. Lovinescu, I. Slavici, Duiliu Zamfirescu, N. Gane, D. Anghel).

9 Dragomirescu plăteşte din nou tribut obligaţiilor sale politice de fost membru al partidului takist şi proaspetei sale apartenenţe la partidul liberal de sub conducerea lui I. I. C. Brătianu.

LITERATURA ŞI MISTICISMUL

A apărut în *Viitorul* (oficiosul partidului naţional liberal), XIV, nr. 4504, 16 martie 1923 şi face parte din ciclul de articole publicate aici de profesor în anii 1922—1924. Acesta e considerat de critic drept al treilea articol din foiletonul *Triumful unei şcoli literare*. Noi reproducem textul articolului aşa cum a apărut în *Critică*, II. Cum am mai spus, cea mai mare parte a articolelor din *Viitorul* aveau un obiectiv polemic declarat, urmărind năruirea marelui prestigiu de care se bucura activitatea culturală a lui N. Iorga.

LIVIU REBREANU

A apărut în *Cele trei Crişuri*, Oradea-Mare, III, nr. 10—11, 1922. Reproducem după textul apărut în *Critică*, II. După prefaţa la volumul de debut al prozatorului (1916), articolul acesta încerca o privire asupra operei de maturitate a lui Rebreanu, cu deosebire asupra romanelor *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor*. Dragomirescu a ţinut să releve în Rebreanu o realizare a aşa-numitei „şcoli noua". Afirmaţia e evident exagerată, meritul lui Dragomirescu limitîndu-se la faptul important că i-a sprijinit călduros debutul. Articolul nu trece

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de tonul exclamațiilor satisfăcute, subliniind valoarea unor romane care — cu rare excepții — întruniseră unanimitatea aprecierilor pozitive. Efortul analitic (calitate care nu i-a lipsit lui Dragomirescu în cîmpul esteticii) e cu totul eliptic, diminuînd sensibil valoarea și semnificația articolului.

SĂMĂNĂTORISM, POPORANISM, CRITICISM

În 1926, după apariția *Științei literaturii*, atacurile împotriva lui Dragomirescu, cu o frecvență constantă după război, înregistrează brusc o intensitate fără precedent. Centrul principal al acestei adevărate campanii era cenaclul „Sburătorul", E. Lovinescu, fostul colaborator al *Convorbirilor critice*, păstrîndu-i lui Dragomirescu o inimiciție profundă și — de ce n-am spune-o? — nu în întregime justificată. Cam în aceeași vreme cu apariția *Științei literaturii*, Lovinescu își publică primele două volume din *Istoria literaturii române moderne*, iar pînă la sfîrșitul lui 1928 volumele III și IV. Cum se știe, în acest ciclu abundau aprecieri negatoare și denigratoare la adresa lui M. Dragomirescu. Obișnuit în general cu atacurile de tot felul, acestea din urmă par a-l fi iritat peste măsură pe Dragomirescu, mai ales că urmăreau să-i nege total contribuțiile sale pe planul îndrumărilor literare în deceniul trecut și — înainte de toate — să înfățișeze *Știința literaturii* drept o creație monstruoasă.

Descumpănit, Dragomirescu a răspuns mai întîi (în special lui Lovinescu, care-și publicase în *Sburătorul* o bună parte din aprecierile cuprinse în volumul I al *Istoriei literaturii române moderne*, despre M. Dragomirescu) în *Viitorul*, apoi în efemera publicație *Ritmul vremii* (1925—1926). Brusc — în noiembrie 1926 — a hotărît reapariția revistei *Falanga* (1926—1929), pusă sub direcția formală a asistenților săi, Raul Teodorescu și N. I. Rusu. Principala misiune a acestei publicații era să ofere o platformă pentru combaterea adversarilor maestrului și ai esteticii integrale. Tonul articolelor e de o rară violență, trădînd iritarea îndurerată a profesorului. Pentru a lărgi cadrul polemicii antilovinesciene (fără a ignora însă deloc cercul *Vieții românești*), revista nu se limitează la apărarea și afirmarea valorilor esteticii integrale. Pe fondul cunoscutelor aprehensiuni moderniste ale lui Dragomirescu, se exaltă virtuțile clasicității și ale clasicismului, Lovinescu fiind ridicul denunțat ca inițiatorul și sprijinitorul unui curent morbid în literatura vremii. Cenaclul „Sburătorul" e prezentat drept centrul nociv al „deșănțărilor moderniste" și al „eczemei literare", scriitorii ținînd de această orientare literară fiind ținta celor mai vitriolante atacuri. G. Călinescu avea dreptate să vadă în *Falanga* „o revistă gălăgioasă și absurdă".

În această nouă serie a *Falangăi*, în 1927, Dragomirescu a început să publice capitole dintr-o lucrare intitulată *Istoria spiritului românesc în secolul XX*. Astfel, în nr. 22 (I, seria II), din 15 mai 1927, *Falanga* publică un prim

capitol din această nouă lucrare, *Ce trebuie să înțelegem prin spiritul unui popor*, adică paginile care vor deveni introducerea viitorului volum. Numerele următoare dau publicității noile capitole : nr. 24, *Originile misticismului național* ; nr. 25, *Perioadele de dezvoltare ale spiritului românesc în sec. XX* ; nr. 26, *Ideologia scriitorilor eminești* ; nr. 28, *Literatul ideolog Iorga* ; nr. 30, *Literatura propriu-zisă postemineștiană* ; nr. 31, *Ideologia sămănătoristă* ; nr. 32, *Literatura propriu-zisă în curentul sămănătorist* ; nr. 35, *Poporanismul* ; nr. 39, *Sufletul poporanismului* ; nr. 40, *Epica* etc. În 1927 capitole din lucrare apar și în *Ritmul vremii* : capitolul I — *Metodă*, III, nr. 5, mai 1927 ; *Caracterizarea directivelor misticismului național*, nr. 6—7 ; *Poezia sămănătoristă*, nr. 8—9 ; *Poezia misticismului post-eminescian*, nr. 10.

De notat că intenția polemică a guvernat și elaborarea acestei noi lucrări care voia să demonstreze *afirmativ* inconsistența aprecierilor lui Lovinescu privind rolul *Convorbirilor critice* și în general al directorului ei. Circumscrisă la momentul 1900—1910, această mică istorie a literaturii își propunea să evidențieze analitic semnificația direcției estetice a „școlii noi" într-o perioadă dominată de sămănătorism și poporanism. În *Falanga* și *Ritmul vremii* nu au apărut decît cîteva capitole, examenul comparat demonstrînd că autorul nu publica fragmente dintr-o lucrare în întregime redactată ci, grăbit, încredința tiparului ceea ce îi ieșea de sub pană. Lucrarea avea să fie terminată mai tîrziu și publicată de-abia în 1934 în Editura Institutului de literatură, sub titlul — modificat — *Sămănătorism, poporanism, criticism*, text pe care îl reproducem în ediția de față.

Două probleme mai importante, de ordin general, se cer clarificate în legătură cu această lucrare. Mai întîi sensul real al conceptului de misticism, atît de frecvent utilizat de autor. O lectură superficială poate degaja concluzii înșelătoare. Misticismul este, în concepția estetică a lui Mihail Dragomirescu, limpede exprimată în *Știința literaturii, drept o altă denumire pentru inefabilul artei*, care rămîne ascuns instrumentelor de investigație. O va spune chiar el în această lămuritoare preciziune : „Misticismul este o stare sufletească adîncă, mai mult simțită decît pricepută, constituind o realitate inanalizabilă din care pot crește creațiuni sau izvorăsc simple combinațiuni, care aspiră la creațiunea genială, fără s-o atingă" (p. 130). În funcție de caracterul, obiectul și calitatea creațiilor în care s-a încorporat, Dragomirescu a deosebit misticismul național și cel rațional. Cel național s-ar fi manifestat în cîmpul tulburat al sămănătorismului și poporanismului, iar cel rațional în curentul criticismului reprezentat de „școala nouă". Superioritatea celui de al doilea față de primul ar consta în aceea că, adus în sfera conștiinței, întunericul funciar al misticismului, luminat fiind de fascicula rațiunii, îl orientează spre o direcție voită. „Un poet — explică autorul — din inspirațiunea lui tumultoasă scoate o poemă, ca un filon de aur. Dar poema are părți întunecoase, precum filonul poate fi plin de zgură. Misti-

Scanned with OKEN Scanner

cismul obişnuit lasă lucrurile în natura lor. Dar precum minerul, urmărind strălucirea aurului, înlătură ţărîna netrebuincioasă, tot aşa misticismul raţional se ia după luminile poemei şi caută să pătrundă în strălucirile ei interioare, dînd la o parte ceea ce o întunecă" (p. 131). De altfel, potrivit esteticii integrale, comuniunea dintre fondul psihic şi forma fizică (psihofizicul) dintr-o creaţie artistică dă naştere inefabilului sau, cum îi spune autorul, „existenţa mistică ce se afirmă într-o capodoperă" (p. 132). În acest fel conceptul de misticism, cu un pronunţat fond laic, e integrat în schema complicată a esteticii integrale, utilizat fiind cu bune rezultate în surprinderea caracteristicilor unei perioade agitate din istoria noastră literară.

O a doua problemă ridicată de această lucrare priveşte un principiu estetic fundamental în concepţia lui Dragomirescu. Pare într-adevăr ciudat ca acel care a fost un adversar cunoscut şi recunoscut al metodei istorice, să scrie, deodată, după patru decenii de bătălii antiistoriste, o lucrare sintetică de istorie literară. Ba — oroare ! — să-şi subintituleze cartea *Istoria literaturii române în secolul XX (1900—1910)*, chiar dacă se menţiona — tot în subtitlu — că această întreprindere a fost realizată „după o nouă metodă".

Anomalia e numai aparentă şi poate fi perfect explicată fără a altera fondul doctrinar al sistemului. În primul rînd nu trebuiesc eludate circumstanţele speciale. Dragomirescu ţinea să fixeze într-un tablou de ansamblu, care să nu excludă mijloacele analitice, momentul 1900—1910 din istoria literaturii române. Evident, aceasta trebuia să-i ofere o replică amplă, argumentată *Istoriei* lui Lovinescu. Autorul a avut apoi grijă ca, în ciuda titlului acesta formal, să nu abdice de la principiile sale metodologice, scriind ceea ce numea o „istorie a literaturii române" în limitele esteticii integrale. Dragomirescu, avizat, a precizat că el nu studiază în succesiunea lor curentele literare sau evoluţia fenomenului literar într-o etapă aleasă. Efortul său e îndreptat într-o direcţie — spunea el — utilă şi justificată estetic, altfel spus să deosebească — cu mijloacele ştiute — capodoperele din masa operelor dovedind numai virtuozitate sau talent. „În cele ce urmează — scria el în introducere — vom căuta, dar, pentru a sublinia istoria literaturii române, nu istoria curentelor, ci istoria capodoperelor. Numai capodoperele însemnează spiritul român al acestor vremi, numai ele constituie esenţialul ce trebuie reţinut şi dat spre învăţătură posterităţii" (p. 7).

Aşadar, Dragomirescu ţine să precizeze în mod deosebit că el studiază împlinirile artistice, capodoperele, cartea fiind în concepţia sa o istorie a valorilor estetice din perioada dată. În nici un caz nu urmăreşte istoria curentelor, pentru că acestea, cum se ştie, se constituie nu numai din capodopere, ci din totalitatea operelor produse sub auspiciile unui cenaclu sau a unor principii estetice directoare comune. Or, din punctul de vedere al autonomismului, singurul criteriu de valorificare este esteticul pur, eliberat de contingent.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate aceste judicioase preciziuni, o întrebare — majoră — rămîne fără răspuns. Potrivit principiilor autonomiste — limpede demonstrate de Croce —, istoria literară, chiar ca o istorie de valori (de capodopere), e o imposibilitate, neputîndu-se stabili o ierarhie sau comparaţii între organisme autonome, tot atîtea microcosmosuri ferecate în graniţele lor teritoriale, fără punţi de legătură între ele. Posibile ar fi numai studii monografice de sine stătătoare care să releve valorile estetice ale unei opere. Din acest punct de vedere, lucrarea lui Dragomirescu este o abatere evidentă de la rigoarea unor principii estetice apărate cu atîta pasiune. Contradicţia nu este, după opinia noastră, gravă, ea neputînd afecta sistemul doctrinal, bine construit. Dar cercetătorul obiectiv are de înregistrat această anomalie, ciudată şi contradictorie, în ansamblul operei lui M. Dragomirescu.

Menţionăm că autorul intenţiona să adauge acestui volum altele două, năzuind, de fapt, să realizeze un tablou al „istoriei capodoperelor" pînă în 1930, văzut prin lumina irizată a spiritului românesc (în concepţia lui cu totul deosebit — prin structură şi obiect — de suflet). Intenţia autorului a rămas nerealizată.

La sfîrşitul acestor aprecieri de ansamblu ar trebui poate spus că — dincolo de exagerările care punctează străduaniile de a releva marile merite ale „şcolii noi" în comparaţie cu celelalte orientări estetice, de erorile de diagnostic (Cerna, Goga etc.) — tabloul oferit de cartea lui Dragomirescu asupra literaturii româneşti în deceniul 1900—1910 este — în linii generale — bine realizat. Nu lipsesc caracterizările drepte, la obiect, iar capitolul de concluzii surprinde cu pondere şi înţelegere elemente definitorii pentru literatura acelui timp.

1 Al. Marghiloman (1854—1925), fruntaş politic conservator, apropiat vreme îndelungată de gruparea junimistă de sub conducerea lui P. P. Carp. Partizan, alături de alţi fruntaşi politici conservatori, al apropierii României de Puterile Centrale în timpul primului război mondial. Al. Marghiloman, rămas în Bucureşti în perioada ocupaţiei germane, a fost premierul formaţiei guvernamentale filogermane alcătuită atunci şi, în această calitate, semnatar al ruşinoasei păci de la Bucureşti. La începutul veacului nostru, nutrind nobile ambiţii de mecenat, Marghiloman, după modele ilustre în epocă, ţine la contactul cu lumea scriitoricească, neprecupeţind în acest scop stipendiile materiale. Este autorul unor notabile volume memorialistice *(Note politice)*, în care valoarea documentară este sporită de culoarea expresiei.

2 Incidentul din martie 1906 din faţa Teatrului Naţional a constituit un adevărat eveniment politic-cultural, de larg ecou, determinînd multilaterale şi profunde consecinţe. Obiectul formal al incidentului se reduce într-adevăr la schema prezentată de M. Dragomirescu. Doamnele din înalta societate bucureşteană, în frunte cu d-na Scarlat Ferechide, sora lui Al. Marghiloman, grupate în societatea de binefacere „Obolul" programează pentru seara de 13 martie 1906,

Scanned with OKEN Scanner

pe scena Naţionalului, un spectacol de amatori cu o piesă bulevardieră a lui Robert de Flers. Nicolae Iorga, *spiritus rector* al *Sămănătorului* şi conducătorul unui întreg curent de opinie privind afirmarea culturii naţionale, trage patetic semnalul de alarmă într-o cuvîntare ţinută pe culoarele Facultăţii de litere, anunţînd şi o adunare cetăţenească pentru seara lui 13 martie chiar în piaţa Teatrului. Pe scurt, în această cuvîntare, devenită celebră, după ce stăruie asupra rolului deosebit pe care trebuie să-l îndeplinească primul teatru al ţării în formarea conştiinţei naţionale şi a afirmării culturii naţionale, N. Iorga recomandă studenţilor să protesteze energic împotriva iniţiativei înaltelor doamne : „Dar, dacă mă veţi întreba ce aş fi făcut eu fiind în vîrsta şi în situaţia dvoastră, aş fi făcut următorul lucru : m-aş fi dus înaintea acelor oameni care nu recunosc sufletul românesc, ci numai existenţa materială a unui popor român. M-aş fi dus înaintea acestor oameni şi aş fi stat pe piaţa Teatrului şi împrejurul pieţei un ceas, două, trei ceasuri, şi n-aş fi făcut nimic altceva decît aş fi cîntat acel imn care rezumă vechile noastre lupte din Ardeal, acel imn la auzul căruia se va cheltui acolo încă multă vitejie românească ; m-aş fi oprit două-trei ceasuri pe piaţa Teatrului aş fi cîntat senin şi cu ochii spre viitor *Deşteaptă-te, române !*“ (*O luptă literară*, II, p. 310). Aceasta după ce înainte, într-un scurt articol publicat în *Epoca*, apela la eventualii cititori cu o căldură care mişcă : „Cititori care aveţi în mînă acest ziar, lăsaţi să vi se facă o rugăminte... Dară rugăm... cu o căldură ce nu se poate coborî în cuvinte, să nu vină la Teatrul Naţional în seara de 13 martie şi în seara de 15 martie 1906“ (*Idem*, p. 261—262). La adunarea cetăţenească din piaţa Teatrului (Iorga, dată fiind calitatea sa profesorală, nu a putut participa), s-au produs incidente, poliţia intervenind împotriva studenţilor demonstranţi pentru a proteja echipajele „lumii bune“ (erau aşteptaţi, printre alţii, regina, prinţul moştenitor, miniştrii, fiii primului ministru Cantacuzino-Nababul etc.). Organizatorii spectacolului au cerut chiar armatei, adusă în grabă, să tragă în mulţime, şi măcelul a fost evitat numai datorită prezenţei de spirit a comandantului companiei. Bătaia în piaţă şi în foaierul teatrului nu a putut fi însă evitată. Vestea acestei înfruntări s-a răspîndit fulgerător în întreaga ţară, trezind indignarea intelectualităţii româneşti. Vlahuţă, Iorga şi alţi scriitori au convocat o adunare la Bucureşti, unde s-a citit un manifest de protest redactat de Vlahuţă. Deplasaţi în provincie, scriitorii au ţinut conferinţe protestatare. Sadoveanu de la Bucureşti îi scria la 14 martie lui Ibrăileanu : „Vei fi aflat din gazete evenimentele din seara de 13 martie, care au pătat cu sînge o mişcare dreaptă, pentru satisfacerea capriciului cîtorva *nobile* doamne. Nici una din mişcările studenţeşti de pînă acuma n-au avut un mobil prea simpatic. Agitaţia împotriva franţuzomaniei însă a fost prea simpatică pentru a lăsa rece pe cineva. Şi iată că dintr-o paşnică manifestaţie, din pricina poliţiei, care a aruncat armata garnizoanei asupra mulţimii, s-a produs cea mai grozavă şi mai sîngeroasă mişcare din cîte au fost în capitala

Scanned with OKEN Scanner

regatului nostru... Au fost lucruri pe care nu le voi uita niciodată... Vai de țara asta, iubite domnule Ibrăileanu!" (*Scrisori către Ibrăileanu*, E.P.L., 1966, p. 208—209).

Evenimentele de la 13 martie constituie un moment foarte important în lupta pentru afirmarea literaturii naționale, primejduită în dezvoltarea ei de invazia — protejată de marea protipendadă — pseudoliteraturii bulevardiere occidentale, cultivate exclusiv de „lumea bună". În fenomenul pe care toți istoricii literari cu experiență l-au numit „momentul național" și care a creat condițiile necesare impunerii prea autoritare, pentru multă vreme, a sămănătorismului, 13 martie reprezintă un punct culminant. Dragomirescu — cu toată ostilitatea justificată împotriva sămănătorismului datorită confuziei practicate de curentul condus de N. Iorga între estetic și cultural — recunoaște că perioada 1900—1910 este a sămănătorismului și că, dincolo de erori și limite, acum „se deșteaptă în societatea românească simțul pentru artă și literatură mai mult ca niciodată".

3 Doamne din înalta societate bucureșteană care patronează, la reședințele lor, saloane literare sau îngăduie prezența, la reuniunile lor mondene, a scriitorilor români, semn al încurajării literaturii naționale. Interesul pentru destinul literelor românești era însă prea adeseori aparent. Dovadă elocventă este însuși momentul 13 martie. La pregătirea spectacolului care a provocat incidentul, au participat și aceste nobile doamne. Sabina Cantacuzino va deveni după război președinta Comitetului Universității libere bucureștene care patrona activitatea Ateneului Român.

4 Aici și în caracterizările care vor urma în legătură cu rolul și importanța personalității lui I. C. Brătianu se fac puternic simțite opiniile filoliberale ale lui M. Dragomirescu, devenit în 1922 membru în Partidul Național Liberal. E negreșit o interpretare abuzivă (dacă nu chiar absurdă, amintind de alte caracterizări vecine cu ridicolul datorate conducătorului „școlii noi") în pretenția că figura lui Mircea din *Scrisoarea III-a* de Eminescu ar reprezenta „portretul lui I. C. Brătianu, care, pe acele vremuri, era fruntea a tot ce românismul avea mai curat, mai capabil și mai strălucit în sentimentele lui naturale". Filoliberalismul partizan al lui Dragomirescu (colaborator activ al *Viitorului*) e vizibil și în alte capitole ale lucrării, chiar dacă elogiile — tot atît de penibile — vor fi distribuite noului lider liberal I. I. C. Brătianu.

CRITICA „ȘTIINȚIFICĂ" ȘI EMINESCU

Studiul a fost scris în 1894. A apărut în același an în *Convorbiri literare* și — sub formă de extras — în broșură. Maiorescu și-a ținut și de astă dată promisiunea, recompensînd eforturile autorului prin acordarea unei sume

(1.500 lei) din fondurile obținute la tipărirea poeziilor lui Eminescu în ediția a doua. Deși Maiorescu îi reproșase în mai multe rînduri tonul prea violent al articolelor sale antigheriste (refuzînd chiar publicarea lor fără necesara operație de ameliorare, să-i spunem stilistică), Dragomirescu nu a putut evita nici de astă dată unele regretabile forțări polemice. În 1905 studiul acesta — amendat și adăugit — a apărut în volum. Dar, cum menționează chiar autorul în prefața ediției a II-a și în ediția din 1905, studiul „avea două defecte : avea un caracter prea polemic și un stil prea schematic". Pentru ediția a doua (1906), autorul a revăzut și a completat textul, străduindu-se să elimine ceea ce considera că ar fi dăunat primei ediții. Aceasta, evident, fără a altera structura compozițională și — mai ales — fondul ideatic în valoarea căruia autorul continua să creadă cu toată convingerea. La sfîrșitul prefeței acestei de a doua ediții, Dragomirescu își anunță cititorii că-și republică studiul „cu speranța de a fi numai începutul unei serii de studii care să dea o încorporare definitivă acestei concepții a literaturii științifice". În sfîrșit, după alți ani, în 1925, autorul socoate necesară o nouă ediție — a III-a — întrucît precedentele două — servind și ca material didactic atîtor promoții de studenți în litere și filozofie — se epuizaseră de mult. Această a treia ediție, ușor revăzută, era prevăzută cu numeroase note de subsol, care aveau menirea de a pune de acord textul cu rezultatele ultimelor clarificări la care ajunsese profesorul în materie de știință a literaturii. Cum preciza prefața : „Firește, fondul a rămas același, dar am căutat să-l precizez mai mult. Neștirbit, dar luminat." Nu trebuie uitat că în această perioadă, autorul se afla în faze avansate cu redactarea *Științei literaturii* (pe care o și citează în note sub titlul *Tratatul de literatură științifică*), apărută în 1926. Reproducem textul ediției a III-a.

1 *Cesare Lombroso* (1835—1909), medic și criminolog italian, autorul teoriei infractorului înnăscut (*Omul delicvent*, 1889, *Crima, cauzele și remediile ei*, 1899), crima fiind, după opinia sa, mai curînd o maladie decît o vinovăție. Acești criminali „prin vocație" ar putea fi ușor identificați prin anume „stigmate" fizice (fizionomice, craniene etc.).

2 Dragomirescu citează eronat — din memorie probabil — titlul conferinței lui Vlahuță. Titlul exact al conferinței este *Curentul „Eminescu"* și a fost rostită în martie 1892 de la tribuna Ateneului. La sfîrșitul conferinței — mult comentată în presa vremii — ca un important eveniment cultural, poetul a citat vestita poezie *Unde ni sînt visătorii*. Fondul antijunimist al conferinței lui Vlahuță a stîrnit numeroase dispute, poetul fiind de atunci încolo considerat ca un adversar primejdios al Junimii (vezi pe larg despre aceasta în Valeriu Rîpeanu, *Vlahuță și epoca sa*, Editura tineretului, 1966, p. 78—83, 137—140).

3 *Charles Augustin Sainte-Beuve* (1804—1863), prestigiosul critic literar francez, afirmat după un scurt episod literar (placheta de versuri și un roman)

ca personalitate proeminentă în critica şi istoria literară. Sub influenţa istoriografiei antepozitiviste, romantice, Sainte-Beuve are meritul remarcabil de a fi pus bazele acelei metode care căuta geneza operei în personalitatea autorului, procedînd în acest scop la reconstituirea cadrului istoric, a formaţiei spirituale a scriitorului analizat. Scrierile sale (*Portrete contemporane*, 1846, monumentala monografie *Port-Royal*, 1840—1859, consacrată mişcării janseniste în secolul al XVIII-lea, *Causeries de Lundi*, 1851—1862; *Nouveaux Lundi*, 1863—1870, *Chateaubriand şi grupul său literar*, 1861) au făcut epocă, impunînd prin profunzime, analitică şi valoarea expresiei artistice. Toate lucrările lui Dragomirescu abundă în atacuri vehemente împotriva operei şi a metodei inaugurate de Sainte-Beuve.

4 *Louis de Fontanes* (1757—1821), scriitor, rector al universităţii pariziene în vremea imperiului. *Operele* sale în două volume au fost editate postum (1839).

5 *Ferdinand Brunetière* (1849—1906), critic literar francez care s-a făcut cunoscut prin opiniile sale conservative în artă (ca şi în politică), respingînd analitic simbolismul, ca şi naturalismul. Partizan al punctelor de vedere istoriste, a aplicat fără nuanţe teoria evoluţionismului biologic la studiul istoriei genurilor literare. A fost adversarul hotărît al impresionismului în critică, reprezentînd ceea ce s-a numit critica universitară. Opere: *Epocile teatrului francez*, 1892, *Evoluţia poeziei lirice în secolul al XIX-lea*, 1894. Caracterul istorist al esteticii lui Brunetière, faptul că profesorul de la Şcoala normală superioară demonstrase legitimitatea şi valoarea istoriei literare în lucrări durabile au constituit sursele inimiciţiei de principiu pe care i-a păstrat-o statornic Mihail Dragomirescu.

6 *Jean François de La Harpe* (Laharpe) (1739—1803), critic literar francez de formaţie universitară, apărător al clasicismului. Opere: *Liceul sau Curs de literatură veche şi modernă* (1799).

7 *Georg Brandes* (1842—1927), critic şi istoric literar danez. Adept al filozofiei pozitiviste. Brandes a încorporat în opera sa principiile estetice tainiane. Depăşind îngustimile schematice ale esteticianului francez, Brandes a obţinut cu aceleaşi principii deterministe rezultate notabile, generînd rodnice influenţe asupra criticii şi esteticii europene. Opere: *Curente principale în literatura europeană a secolului al XIX-lea* (1870—1890), monografii despre Goethe, Michelangelo, Voltaire, Gorki, Turgheniev, Tolstoi, Herzen etc.

8 *Emile Montègut* (1825—1914), critic literar francez, contemporan cu Sainte-Beuve. A fost cronicarul prestigioasei *Revue des Deux Mondes*.

9 Procedeul lui Mihail Dragomirescu de a-i alătura în cadrele aceleiaşi orientări estetice pe A. Densusianu, Gherea, N. Petraşcu şi călugărul Grama este, în mod evident, un act abuziv. Criticul urmărea în acest fel discreditarea neloială a lui Gherea şi, parţial, a lui N. Petraşcu prin operaţia aceasta arbi-

trară de a-i aşeza alături de Grama şi Densusianu, detractori ai operei eminesciene. Cum se ştie, Gherea şi Petraşcu au preţuit opera lui Eminescu, studiile lor fiind printre primele exegeze analitice sau evocative cu rezultate parţial valabile şi azi. Nici sub raportul concepţiei estetice sau al metodologiei nu se pot stabili decît în mod forţat raporturi de apropiere (necum de asemănare) între cei patru autori, Dragomirescu procedînd şi din acest punct de vedere prin egalizări arbitrare.

Dacă Densusianu sau Gherea erau adversari cunoscuţi ai „Junimii", pare ciudată inimiciţia arătată de Dragomirescu lui N. Petraşcu, al cărui studiu (de fapt o caldă evocare admirativă a marelui poet) despre Eminescu a fost citit la „Junimea" şi apreciat de Maiorescu. De altfel, volumul apărut la Socec în urma recomandării exprese a conducătorului „Junimii" îi este dedicat acestuia. (Vezi N. Petraşcu, *Biografia mea*, în I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, VI, p. CLXXVI—CLXXVII.) Ciudăţenia e numai aparentă. Chiar în anul cînd a apărut studiul despre Eminescu, Petraşcu, în timpul scurtului său episod diplomatic parizian (1889—1892), lector asiduu al operelor criticilor reprezentativi pentru noua orientare în estetică şi critică literară franceză (Sainte-Beuve, Taine, Brunetière), a publicat în fruntea volumului *Figuri literare contemporane* un studiu despre Maiorescu. Studiul evidenţia într-un stil învăluit sfîrşitul esteticii şi a metodei critice maioresciene, nu fără a sublinia pe larg marile merite ale operei lui Maiorescu în evoluţia literelor româneşti. Dar Petraşcu comitea aici păcatul de neiertat de a vorbi de fondul ideatic al operei de artă, despre faptul că în Occident estetica a luat o altă direcţie decît cea hegeliană şi că, de asemenea, critica a devenit istorică şi ştiinţifică, făcînd dese referiri la opera trinităţii franceze amintite mai sus. Maiorescu s-a supărat foarte, şi de atunci încolo — mărturiseşte Petraşcu — i-a purtat o inimiciţie profundă şi statornică (tratament aplicat, de regulă, dezertorilor „Junimii"). În consecinţă, Petraşcu împreună cu Ollănescu-Ascanio au înfiinţat în acelaşi an 1893 „Cercul amicilor literaturii şi artei române". Prin orientare, noul cenaclu, care se aduna în saloanele protipendadei şi avea acces şi la palat, deşi nu grupa forţe scriitoriceşti, reprezenta o sfidare la adresa „Junimii", iniţiatorul fiind considerat un adversar periculos. Dragomirescu, membru activ al „Junimii", împărtăşea ostilitatea cenaclului din str. Mercur faţă de Petraşcu şi, cunoscînd convingerile estetice ale acestuia, l-a înglobat în acest cvartet degradant.

10 Procesul de intenţie intentat de Dragomirescu lui Gherea şi celorlalţi publicişti socialişti din preajma *Contemporanului* e vădit nedrept. După cum se ştie, scriitorii şi publiciştii de orientare socialistă erau sinceri admiratori entuziaşti ai operei lui Eminescu, iar compasiunea manifestată faţă de drama poetului, pornită din cele mai pure zone ale sensibilităţii. Constantin Mille, cunoscut atunci ca poet (despre care — ciudat ! — Eminescu avusese cuvinte elogioase împărtăşite lui Vlahuţă), este cel care iniţiază printr-un articol publicat

în *Lupta* lui Gh. Panu vestita colectă (listă de subscripţie) în sprijinul lui Eminescu (*Lupta*, IV, nr. 156, 15 ianuarie 1887), întreţinînd o atmosferă de patetică simpatie pentru opera lui Eminescu şi destinul său nefericit. (Finalul articolului-apel conţinea această răscolitoare chemare : „Întind talgerul, căci aceasta este soarta tuturor scriitorilor. Întind talgerul publicului, tuturor acelora care cred că poetului Eminescu i se cuvine ca răsplată naţională cel puţin o moarte liniştită".) *Contemporanul*, din aceleaşi nobile intenţii, publică în această perioadă de după 1883 numeroase poeme eminesciene. (De altfel, e necesară precizarea că în aceşti ani *Contemporanul* nici nu începuse polemica cu revista *Convorbiri literare*, declanşată de-abia în 1886, cu vestitul articol semnat de Gherea, *Către d-l Maiorescu.)* În acelaşi an 1887 (V, martie), revista socialistă ieşeană publică studiul lui Gherea despre Eminescu, elogiind analitic, cu toate scăderile cunoscute, valoarea neegalată a operei eminesciene. Nici unde în aceste manifestări nu se lasă întrevăzute meschine intenţii anexioniste. Că s-a vorbit despre pesimismul lui Eminescu ca urmare a contactului cu Schopenhauer, de conservatorismul politic al poetului ca o consecinţă a contactului cu „Junimea", că s-a făcut caz excesiv de mizeria în care a trăit poetul şi de „indeferentismul" „Junimii" şi al lui Maiorescu personal, aceasta e adevărat. Dar asemenea puncte de vedere, cu erorile, exagerăţiile sau adevărul lor numai parţial erau atunci locuri comune larg vehiculate de personalităţi proeminente ale culturii româneşti, printre care ar putea fi citaţi Caragiale, Delavrancea, Vlahuţă, Hasdeu, mai tîrziu Iorga şi chiar Macedonski. Şi cu toate acestea, nimeni nu a denunţat în cazul acestor personalităţi tendinţe anexioniste sau meschine încercări de a-şi crea capital politic din opera nefericitului poet. Interpretarea lui Dragomirescu, ne pare rău a o constata încă o dată, e vădit părtinitoare şi arbitrară.

11 Dragomirescu citează lucrarea de filozofie a istoriei datorată lui A. D. Xenopol, *Principiile fundamentale ale istoriei* (ed. fr. 1899, ed. rom. 1900). Antiistorismul lui Dragomirescu era atît de ferm, încît împărtăşea şi opiniile după care nu numai istoria literară, dar istoria în general, nu ar beneficia de calitatea de ştiinţă, dată fiind incapacitatea ei de a stabili legi generale, ca în ştiinţele naturii. Cum se ştie, filozoful român A. D. Xenopol demonstrase caracterul de ştiinţă al istoriei (ce-i drept, o ştiinţă a individualului) pe baza legilor de succesiune care vor determina constituirea în serii a unor evenimente legate între ele printr-o cauzalitate comună. Dragomirescu respinge acest punct de vedere întîmpinat cu deferenţă şi preţuire în cercurile de specialitate de peste hotare şi din ţară. Chiar dacă limitat istoric şi depăşit de înţelegerea actuală a problemelor de filozofie a istoriei, punctul de vedere original dezvoltat de Xenopol e negreşit superior celui — aici — diletant afirmat de Dragomirescu, care comite şi imprudenţa de a-l respinge pe Xenopol şi a-l accepta,

Scanned with OKEN Scanner

în schimb, pe un I. S. Floru, de nimeni înregistrat cu seriozitate. Să adăugăm faptul plin de semnificaţie că studiul lui Floru la care se referă Dragomirescu este de fapt o recenzie violent negativă publicată în *Convorbiri literare* pe marginea impunătoarei lucrări a lui Xenopol (I. S. Floru, *Constituirea istoriei ca ştiinţă, studiu asupra operei d-lui Al. D. Xenopol „Principiile fundamentale ale istoriei"*, *Convorbiri literare*, XXXVIII, 1904, p. 1021 şi urm., XXXIX, 1905, p. 122 şi urm.). Recenzia aceasta era o piesă reprezentativă în dosarul conflictului deschis încă la 1878 dintre Xenopol şi „Junimea". Xenopol a menţionat cu amărăciune în *Istoria ideilor mele* că această recenzie combătea nu numai opera, dar „şi persoana, (şi) este văpsită cu o nuanţă personală ce avea aerul de a-mi da lecţie, din înălţimea mărimei criticului" (I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, IV, p. 407).

12 Piesa lui W. Shakespeare, *Cum vă place* ?

13 Dragomirescu surprinde de astă dată una din erorile reale ale studiului despre Eminescu semnat de Gherea. Cum se ştie, criticul de la *Contemporanul* a exagerat paseismul poeziei eminesciene, socotind ca o deficienţă faptul că poetul, blamînd prezentul, a idealizat trecutul, extaziind evul mediu românesc şi personalităţile sale reprezentative (Mircea cel Bătrîn, Vlad Ţepeş). Interpretarea lui Gherea e simplistă şi forţată, făcîndu-se, printre altele, simţite aici ecourile antiistorismului pozitivist, care vedea în evul mediu un mare spaţiu alb, un hiat în istorie, cînd dezvoltarea socială ar fi fost stăvilită, iar forţele motrice ale societăţii intrate într-o letargică existenţă.

Problema paseismului în opera lui Eminescu e mult mai complexă, izvoarele trebuind căutate nu numai în viziunea socială, ci — în egală măsură (dacă nu în primul rînd) — în predispoziţiile specific romantice în care antitezele ocupă locuri importante. Apoi — a arătat Tudor Vianu — această interpretare simplistă a lui Gherea care releva în tonuri violente contrastul intim al naturii poetice eminesciene, împărţită între idealism progresist şi paseism reacţionar era o generalizare care menţinea în prim planul cercetării poeziile apărute între 1869—1874.

14 *Ghimpele*, publicaţie umoristică (1866—1879), întemeiată şi condusă de B. P. Hasdeu.

15 *Timpul*, ziar politic bucureştean de orientare conservatoare (martie 1876—martie 1884 ; noiembrie 1889—decembrie 1900 ; 1919—1922). În redacţia *Timpului* au lucrat M. Eminescu, I. Slavici, I. L. Caragiale.

16 *Al. Lahovary* (1841—1897), fruntaş politic al partidului conservator. Ostil grupării politice junimiste.

17 Aici (ca şi în altă parte) Dragomirescu se referă la lucrarea pe care a considerat-o capodopera sa, *Ştiinţa literaturii*, aflată sub tipar la data apariţiei ediţiei a III-a din *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu*.

Scanned with OKEN Scanner

METODA ISTORICA ŞI METODA ESTETICĂ

Studiul a apărut în cel de al doilea volum al *Criticelor*. Dragomirescu îşi prezintă aici mai amplu metoda sa de cercetare a artei, opusă, cum se ştie, celei istoriste. Vezi studiul introductiv şi comentariul la *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu*.

ŞTIINŢA LITERATURII

Cartea — constituind volumul întîi al lucrării — a apărut în 1926 la Editura Institutului de literatură. Volumele următoare nu au mai apărut. În schimb, ediţia franceză (vol. I, 1928) a apărut în patru volume (vol. IV, 1938), editura anunţînd de la început că lucrarea va avea opt volume. Primul volum al ediţiei franceze era o versiune foarte uşor remaniată a ediţiei româneşti, celelalte trei volume reprezentau forme mult prelucrate ale lucrărilor didactice ale lui Dragomirescu, precum *Metodologia literară*, *Introducerea în metodologia literară* etc.

Ediţia noastră reproduce integral textul volumului întîi din ediţia românească. Întrucît în studiul introductiv şi în comentariile la *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu* ne-am referit pe larg şi analitic la concepţia estetică a lui Dragomirescu, aici nu mai socotim util a comenta diferitele opinii formulate de autor.

1 În text „senzaţiile de văz". O evidentă eroare tipografică pe care am corectat-o.

2 Intercalarea indicaţiei enumerative (codificarea) de 175 între 180 şi 181 nu e o eroare tipografică. Autorul a optat deliberat pentru această soluţie, determinată de logica demonstraţiei. În sumarul analitic al volumului numerotaţia 175 apare ca „180 bis". Ideea numerotată cu 175 [180 bis] e, tematic vorbind, legată de întreaga demonstraţie aşezată sub indicativul 175. Inclusă aici ea întregea însă — în intenţia autorului — expunerea.

3 Indicaţia enumerativă 225 [233 bis] nu e nici ea o greşeală tipografică, ci impusă autorului de evoluţia ordonat cronologică a expunerii. Vezi şi nota de mai sus.

4, 5, 6 Vezi notele precedente.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

STUDIU INTRODUCTIV V

Notă asupra ediției LXI

DIN „CRITICA", I, II

Direcții literare 3
Asupra valorii literaților noștri actuali (1897) 15
Direcția noastră literară 24
Către scriitori și cititori 31
După un an... 37
Direcțiunea literară a „Convorbirilor critice" 43
Impresionismul și raționalismul în critică 53
Un pas înainte 59
Ideologia „Convorbirilor literare" 67
„Școala nouă" 79
Grigore Alexandrescu 88
Vasile Alecsandri în lumina vremurilor de azi 94
Paternitatea lui „Vlaicu-vodă" 100
Barbu Delavrancea 105
Duiliu Zamfirescu — poet liric 108
Un poet (St. O. Iosif) 113
Caragiale 119
Opera lui Caragiale 122
„Patima roșie" 125
Clasicismul poeziei române 128
Critica lui Ion Trivale 135
Critici și scriitori între 1890—1900 140

Scanned with OKEN Scanner

Literatura şi misticismul 146
Liviu Rebreanu 150
SĂMĂNĂTORISM, POPORANISM, CRITICISM 155
CRITICA „ŞTIINŢIFICĂ" ŞI EMINESCU 269
METODA ISTORICĂ ŞI METODA ESTETICĂ ÎN LITERATURĂ . 357
ŞTIINŢA LITERATURII 405
Tabel cronologic 655
Note şi comentarii 665

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : ELENA BERAM
Tehnoredactor : IONEL GHEORGHIU

Dat la cules 25.09.1968. Bun de tipar 16.06.1969. Apărut 1969. Tiraj 3170 ex. Broșate 2670 ex. Legate 1/1 500 ex. Hîrtie tip A de 65 g/m². Format 610×860/16. Coli ed. 48,38. Coli tipar 48,47. Planșe tipo 1. A. nr. 10046/1968. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 859—95.

Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România.
Comanda nr. 2047

Scanned with OKEN Scanner